

SACRIFICIO



Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO FINAL DE GRADO

Modelo: C

Autor/a: Daniel Bello Sancho

DNI: 29218318S

Tutor/a: Miquel Vicent Boix Domingo

Junio, 2019

Abstract: en este trabajo investigaré sobre los procesos, conocimientos y mecanismos necesarios para la escritura de un guion literario. Una vez recabada la información, pasaré a escribir mi propio guion literario en base a los conocimientos adquiridos previamente.

Palabras clave: cine, largometraje, guion, ficción.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DEL PROYECTO	3
3. OBJETIVOS	6
4. MARCO TEÓRICO	7
4.1. TEMA	7
4.2. ORIGEN DEL GUION CINEMATOGRAFICO	7
4.3. ¿QUÉ ES EL GUION?	10
4.4. EL DISEÑO NARRATIVO	11
4.4.1. LA IDEA	12
4.4.2. EL CONFLICTO	12
4.4.3. LA TRAMA	14
4.5. LA ESTRUCTURA	16
4.6. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE	18
4.6.1. TIPOS DE PERSONAJES	19
4.7. EL TRATAMIENTO DE GUION	21
4.7.1. IDEA NARRATIVA	21
4.7.2. STORYLINE	22
4.7.3. SINOPSIS	23
4.7.4. CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES	23
4.7.5. ESCALETA	24

4.7.6. TRATAMIENTO	24
4.8. ELEMENTOS FORMALES	24
4.9. TEMÁTICA	26
5. ARGUMENTACIÓN SOBRE LAS DECISIONES DISCURSIVAS	45
5.1. HISTORIA	45
5.2. PROTAGONISTA	45
5.3. CONSTRUCCIÓN NARRATIVA	46
5.4. NARRADOR	46
5.5. ESTRUCTURA	47
5.6. LOCALIZACIONES	48
5.7. TÍTULO	48
5.8. OTRAS DECISIONES	48
6. TRATAMIENTO DE GUION	49
6.1. IDEA NARRATIVA	49
6.2. STORYLINE	49
6.3. SINOPSIS	49
6.4. CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES	54
6.5. ESCALETA	60
6.6. TRATAMIENTO	75
7. GUION LITERARIO	107
8. PLAN DE EXPLOTACIÓN DEL PRODUCTO	225

8.1. PRODUCCIÓN	225
8.2. PÚBLICO OBJETIVO	227
9. RESULTADOS	228
10. CONCLUSIONES	230
11. ANEXOS	234
11.1. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL	235
11.2. CURRICULUM VITAE	237
11.3. AUTORIZACIÓN DIFUSIÓN TFG	239
12. BIBLIOGRAFÍA	240

1. INTRODUCCIÓN

A continuación procederé a introducir mi Trabajo Final De Grado, el cual consistirá en la escritura de un guion literario de un largometraje.

Para llevarlo a cabo confeccionaré una serie de puntos que pasaré a resumir a continuación:

En primer lugar, haré una **justificación**, donde expondré de forma breve el porqué de mi TFG; unos **objetivos**, donde diré qué quiero conseguir con su realización; un **marco teórico**, donde elaboraré una detallada investigación sobre los diferentes pasos a seguir para la correcta escritura de un guion literario; y una **argumentación de decisiones discursivas**, donde desarrollaré el porqué de muchas de las decisiones que tomaré a la hora de desarrollar el guion.

En segundo lugar, haré el denominado **tratamiento de guion**, el cual consiste en la confección de los pasos previos necesarios para la escritura de cualquier guion literario. En dicho tratamiento se incluirán los siguientes puntos: idea narrativa, storyline, sinopsis, construcción de personajes, escaleta y tratamiento.

En tercer lugar escribiré, tras la realización de los puntos anteriormente señalados, el **guion literario**, eje central de este TFG.

En cuarto lugar haré, de forma breve, un **plan de explotación del producto**, centrándome en su mercado potencial, unas **conclusiones** y unos **resultados**.

En quinto lugar adjuntaré una serie de **anexos**.

En sexto y último lugar encontraremos la **bibliografía**.

INTRODUCTION

Next I will proceed to introduce my Final Degree Project.

To make it I'll make a series of points that I will summarize below:

In the first place, I will make a **justification**, where I briefly explain the reason for my Final Degree Project; some **goals**, where I'll say what I want to achieve with

its realization; a **theoretical framework**, where I'll elaborate a detailed investigation on the different steps to follow for the correct writing of a literary script; and a **argumentation of discursive decisions**, where I will develop the reason for many of the decisions I will make writing the script.

In the second place, I'll make a **script treatment**, which is the preparation of the previous steps for the writing of any literary script. These steps will be: narrative idea, storyline, synopsis, character construction, scale and treatment.

In the third place, I'll write, after previous realization of the last points, **the literary script**, central axis of the Final Degree Project.

Fourth, I will make, briefly, a **plan to exploit the product**, focusing on its potential market, some **conclusions** and some **results**.

Fifth, I will make a series of **annexes**.

In sixth and last place we could find the **bibliography**.

2. JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DEL PROYECTO

Este Trabajo Final De Grado viene por mi pasión por la narrativa audiovisual y el cine.

Bajo mi punto de vista, el guion es a una película lo que los cimientos son a una casa. Por muy bien hecha que esté, o por muy buenos que sean los materiales que la componen, si los cimientos fallan, la casa, inevitablemente, se caerá.

Lo mismo ocurre con una película. Si el guion no está a la altura, o tiene fallos, por muy buenos que sean los actores o por muy experimentado que sea el director, lo más seguro es que fracase.

Claro está, no obstante, que para que una película sea redonda no solo necesita un buen guion.

Así, hay mucho casos en los cuales un buen guion no se habría convertido en la película que fue de no haber sido trasladado a imágenes por los profesionales adecuados. ¿Quién si no Peter Weir hubiera sido capaz de imaginar la composición de cámaras diegéticas que tanto realismo aporta a *El Show De Truman*¹? ¿Quién si no Bruce Willis hubiera sido capaz de insuflar la personalidad arrolladora de John McClane en *La Jungla De Cristal*²? ¿Quién si no Joe Hutshing y Pietro Scala hubiera sido capaz de ordenar y clarificar un guion tan complejo y enrevesado como el de *JFK: Caso Abierto*³?

Pero, ¿qué habría sido de esas películas de no haber existido, previamente, un libreto en papel nacido de la mente de genios de la talla de Andrew Niccol, Jeb Stuart o Zachary Sklar? Ahí va mi respuesta: nada, porque no habría existido.

Ahí es donde quiero llegar: el guion es la parte más importante de cualquier película, porque es la parte original desde la cual parte todo lo demás.

Por ello he querido enfocar mi Trabajo Final De Grado hacia la escritura. Hacia la creación de un guion literario partiendo desde cero; desde una historia creada

¹ *The Truman Show* (Peter Weir, 1998)

² *Die Hard* (John McTiernan, 1988)

³ *JFK* (Oliver Stone, 1991)

por mí, y experimentar de primera mano el proceso que supone escribirlo desde dos puntos de vista diferentes: el de la investigación y el de la creación.

Así, doy paso a mi Trabajo Final De Grado, en el cual desarrollaré todos los aspectos necesarios previos a la escritura de un guion, para finalmente acabar con la escritura del mismo, de título *Sacrificio*.

JUSTIFICACION AND OPORTUNITY OF THE PROJECT

This Final Degree Project comes from my passion for audiovisual narrative and cinema.

The script is to a film what the foundations are to a house. No matter how well made, or however good the materials that make it up, if the foundations fail, the house will inevitably fall.

The same goes for a movie. If the script has failures, no matter how good the actors are or how experienced the director is, the most likely thing is that the film will fail.

However, that for a film to be good it does not just need a good script.

Thus, there are many cases in which a good script would not have become the movie that was if the correct professionals weren't work on it. ho else would Peter Weir have been able to imagine the composition of diegetic cameras that brings so much realism to *The Truman Show*? Who else but Bruce Willis would have been able to breathe in the overwhelming personality of John McClane in *Die Hard*? Who else but Joe Hutshing and Pietro Scala would have been able to order and clarify a script as complex as *JFK*?

But what would have become of those films if there had not been, previously, a paper script born from the minds of genius like Andrew Niccol, Jeb Stuart or Zachary Sklar? There goes my answer: nothing, because it would not have existed.

That's where I want to go: the script is the most important part of any movie, because it's the original part from which everything else starts.

That is why I wanted to focus my Final Degree Project on writing a script.

So, I introduce my FDP, in which I will develop all the necessary previous aspects to the writing of a script, to finally finish with the writing of it, title *Sacrificio*.

3. OBJETIVOS

Los objetivos que persigo con la realización de mi Trabajo Final De Grado son los siguientes:

1. Investigación académica, aprendizaje y puesta en práctica de los conocimientos necesarios para la óptima escritura de un guion literario: definición de guion, idea, tema y argumento, la construcción del personaje, la estructura del guion y elementos formales, entre otros.
2. Investigación académica, aprendizaje y elaboración de los pasos previos a la escritura de un guion literario: idea narrativa, storyline, sinopsis, construcción de personajes, escaleta y tratamiento.
3. Escritura de un guion literario.

GOALS

The goals that I pursue with doing my FDP are:

1. Academic research and implementation of the necessary knowledge for the optimal writing of a literary script: definition of script, idea, argument, characters, structure and formal elements.
2. Academic research, learning and preparation of the previous steps to the writing of a literary script: narrative idea, storyline, synopsis, character construction, discursive and narrative justifications and treatment.
3. Writing a literary script.

4. MARCO TEÓRICO

A continuación procederé a desarrollar el marco teórico, en el cual plasmaré toda la investigación llevada a cabo para interiorizar los conocimientos necesarios para la correcta elaboración de un guion literario.

Esta parte está compuesta por:

- Tema.
- Origen del guion cinematográfico.
- ¿Qué es el guion?
- El diseño narrativo.
- La estructura.
- La construcción del personaje.
- El tratamiento de guion.
- Elementos formales.
- Temática.

4.1. TEMA

El amor.

4.2. ORIGEN DEL GUION CINEMATOGRAFICO

A finales del siglo XIX los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo. No obstante, cuando esto sucedió, “no se hablaba de contenidos, de realización o de producción. De hecho, los propios Lumière no creían que su invento tuviera

un futuro prometedor, por lo que se dedicaron a trabajar con él dentro de un campo limitado de posibilidades” (Carrasco, 2016 : 101)

Sin embargo, conforme pasaron los años el cine comenzó a profesionalizarse. Esta profesionalización también afectó a la narrativa y, en concreto, a la construcción del guion previo al rodaje. Uno de los pioneros fue Thomas Harper Ince, “quien introdujo el guion como parte de sus técnicas modernas al momento de dirigir” (Carrasco, 2016 : 101)

La aparición del guion supuso un antes y un después tanto en la creación como en la producción cinematográfica, ya que permitió a los directores y productores de la época “la estructuración de los tiempos de filmación, el cálculo de los costos que tenía el rodaje y la organización de las escenas, los planos y las secuencias” (Carrasco, 2016 : 102)

Poco a poco, directores de renombre de aquella época, como D. W. Griffith, fueron perfeccionando la confección del guion cinematográfico, convirtiéndolo en una pieza clave de la creación fílmica. Fue con el rodaje de *El Nacimiento De Una Nación*⁴, película con la que Griffith “fijó el lenguaje cinematográfico” (Más Que Cine, 2017), donde este perfeccionamiento alcanzó uno de sus puntos más álgidos, con la creación de lo que más adelante se conocería como guion técnico. Griffith “exploró las posibilidades de sintaxis visual que le ofrecía la cámara y anotó sobre el guion las primeras acotaciones técnicas sobre la planificación. Conceptos como PP (primer plano), PM (plano medio) y PG (plano general) son aportaciones de Griffith al guion cinematográfico” (Más Que Cine, 2017)

A finales de los años 10 y principios de los 20 el guion estaba prácticamente instaurado en la industria. No obstante, no todo el mundo usaba uno, o no lo hacía como lo hacemos ahora. Así, “algunos destacados realizadores de aquellos años, como Chaplin, no se adaptaban a la idea de guionizar por completo una película” (Carrasco, 2016 : 102)

No obstante, a finales de los años 20 el cine vivió una de las mayores revoluciones de su historia: la aparición del cine sonoro. La innovación sonora supuso la

⁴ *The Birth Of A Nation* (David W. Griffith, 1915)

irrupción de los diálogos como hilo conductor de las historias, y esto provocó la “especialización de escritores que se dedicarían con exclusividad a la elaboración de los guiones, la mayoría provenientes del teatro” (Carrasco, 2016 : 102)

Esto, visto con perspectiva, tiene mucho sentido: hasta la aparición del sonido las similitudes entre el cine y el teatro, en cuanto a narrativa, estaban condicionadas por el elemento diálogo. En el cine no existía, y la forma de contar una historia era muy diferente a la forma que tenía el teatro de hacerlo, el cual sí tenía la posibilidad de incluir diálogos. La aparición del cine sonoro hizo posible la extrapolación de las formas narrativas del teatro, y esto supuso una especialización, no solo del guion, sino del guionista, convirtiéndolo en una de las figuras clave del cine entendido como creación y como industria.

“La profesionalización de la labor del guionista y la consolidación del cine como elemento esencial del entretenimiento de masas fueron puliendo las metodologías utilizadas por los directores y realizadores. De tal manera que la escritura se dividió en dos partes: una literaria y otra meramente técnica” (Carrasco, 2016 : 102)

De la parte literaria, la que nos ocupa en este Trabajo Final De Grado, se encargaron los guionistas: era la que contenía elementos como diálogos, personajes, conflictos, arcos, etc. Era “donde se construía el relato y se le daba forma a la película” (Carrasco, 2016 : 103)

De la parte técnica se encargaba el director, y consistía en la puesta en marcha de “los planos que serían utilizados para llevar a cabo la filmación, las secuencias, la puesta en escena y cuestiones técnicas como la iluminación, el sonido y los efectos especiales, entre otras cosas” (Carrasco, 2016 : 103)

La concepción y creación de los dos tipos de guiones se fue perfeccionando con el tiempo. En el caso que nos ocupa, el del guion literario, se fueron creando una serie de reglas y metodologías que han convertido a su escritura en una regida disciplina, donde la creatividad muchas veces está supeditada a una serie de normas que se deben seguir si se quiere hacer un guion de forma correcta. A continuación pasaré a desgranarlas.

4.3. ¿QUÉ ES EL GUION?

Explicar qué es un guion usando una única definición es algo prácticamente imposible. Hay decenas, cientos de guionistas, cineastas y estudiosos que definen el término basándose en sus propios criterios, y muchas veces dichos criterios difieren sustancialmente.

Así, Francis Vanoye, profesor de universidad, dice: “situado entre la literatura y el cine, el guion no es un texto. Tampoco es un filme” (Vanoye, 1996)

Paolo Pasolini, director y guionista, dijo: “el guion está para desaparecer, para convertirse en otra cosa. Se lee desde la perspectiva imaginaria del filme. Se integra en un proceso en varias etapas. Tiene una existencia y función práctica” (Vanoye, 1996)

Según Syd Field, guionista norteamericano, el guion “es una historia contada en imágenes, diálogos y descripciones, dentro del contexto de la estructura dramática” (Field, 1995 : 21)

Como podemos observar, las tres definiciones anteriores no responden a un mismo esquema. Ni siquiera parecen estar hablando de lo mismo.

Vanoye habla del guion como algo ambiguo, etéreo. Pasolini sigue su misma línea. Field, por su parte, habla de él como algo mucho más medible, con unas características determinadas.

Francisco Javier Gómez Tarín, a quien tomaremos como referente para enarbolarse este punto, sigue la estela de Field, afirmando: “definiremos guion como un discurso escrito a través del cual es posible describir en imágenes algún hecho, acción o sensación” (Tarín, 2009 : 16)

Más tarde Tarín desarrolla dicha definición, separando las diferentes partes de la misma para explicarla de forma detallada. Así, dice:

- ***Discurso escrito...***

El guion siempre se debe presentar en un formato escrito. Además, dicho formato lleva aparejado una serie de reglas de obligado cumplimiento, tales como

la escritura en presente, el uso de una letra determinada, personajes en mayúsculas, etc.

- ***...a través del cual...***

Frase que ejemplifica lo dicho por Vanoye y Pasolini en sus definiciones: el guion nunca es un producto final. Siempre es un producto intermedio, un puente entre “la película imaginada y la película en creación” (Tarín, 2009 : 17) Esto es de suma importancia para el guionista.

- ***...es posible...***

“Afirma la calidad de plasmar por escrito nuestra imagen mental” (Tarín, 2009 : 17)

- ***...describir en imágenes...***

El guion debe describir siempre situaciones que puedan ser plasmadas a través de imágenes. Por ejemplo: si queremos dar a entender que X echa de menos a Y, deberemos buscar una forma de plasmar dicho sentimiento en una imagen plausible; en algo que podamos rodar (lo cual viene a colación con el concepto de guion como producto de transición). Por ejemplo, podríamos escribir: “X coge una fotografía de Y. La mira. Su rostro denota melancolía”.

- ***...algún hecho, acción o sensación.***

En este caso, Tarín ejemplifica tres situaciones posibles que pueden ser descritas en un guion.

4.4. EL DISEÑO NARRATIVO

Podemos definir el diseño narrativo como el proceso creativo que permite crear un guion a partir de una historia. Así, será necesario el seguimiento de una serie de fases para que dicho proceso culmine de forma exitosa. Dichas fases son la **idea**, el **conflicto** y la **trama**.

4.4.1. LA IDEA

Hagámonos la siguiente pregunta: ¿de qué va *Ciudadano Kane*⁵? Podríamos pensar, en primera instancia, que *Ciudadano Kane* va sobre la investigación que realiza un periodista de la vida de Charles Foster Kane, una vez éste muere. Pero, ¿realmente va de eso la película? ¿O, sencillamente, va sobre la infancia perdida?

Todo guion comienza con una idea. Como expone Tarín, una idea es “una premisa. Un concepto moral de base, una idea principal a través de la cual gira todo y que obliga a rechazar todo aquello que no la alimente o desarrolle” (Tarín, 2009 : 25)

Pongamos otro ejemplo: ¿de qué va *Matar A Un Ruiseñor*⁶? Si nos enfrentamos a esta pregunta, basándonos en lo expuesto, deberemos responder: va sobre el racismo. Sobre cómo el color de la piel debería ser indiferente a la hora de juzgar a una persona.

Como guionistas tendremos que hacer el mismo proceso a la hora de escribir un guion. Antes de nada deberemos pensar: ¿de qué va nuestra historia?

La idea es la esencia de la historia. Es lo que, en el tratamiento de guion se denomina “idea narrativa”. Es el punto de partida, pues será el hilo conductor del guion. Pero, obviamente, una idea no hace un guion. Se necesita algo más; algo que lo desarrolle. Ese “algo” es lo que se conoce como conflicto.

4.4.2. EL CONFLICTO

Para que un guion pueda desarrollarse correctamente debe haber un conflicto que motive dicho desarrollo. Blacker enumera cuatro tipos de conflictos que harán que una idea se desarrolle (Tarín, 2009 : 27)

1. Conflicto **entre el hombre y la sociedad**. Ejemplo: *Taxi Driver*⁷.

⁵ *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)

⁶ *To Kill A Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962)

⁷ *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

2. Conflicto **entre un hombre consigo mismo**. Ejemplo: *El Indomable Will Hunting*⁸.
3. Conflicto **entre dos hombres**. Ejemplo: *La Jungla De Cristal*.
4. Conflicto **entre el hombre y la naturaleza**. Ejemplo: *Tiburón*⁹.

Como podemos observar, todos los conflictos hablan de un “hombre” que deberá luchar contra algo. Ese “hombre” es el personaje principal, cuyo conflicto con una fuerza externa será aquello que desarrolle la idea.

A la hora de desarrollar una idea mediante un conflicto no debemos limitarnos a uno solo. Puede hacerse, pero también puede haber múltiples conflictos que motiven al personaje. Tomando como ejemplo *La Jungla De Cristal*, John McClane deberá enfrentarse a dos conflictos: uno contra otro hombre (Hans Gruber) y otro contra sí mismo (ha sido un mal marido, pero quiere resarcirse de ello). Finalmente McClane logrará sobreponerse a ambos: matará a Gruber y volverá con su esposa.

Michel Chion, por su parte, establece cinco elementos esenciales para la creación del conflicto (Tarín, 2009 : 28)

1. **Existencia de un personaje principal.**
2. **Creación de una situación difícil.**
3. **Fijación de un objetivo.**
4. **Introducción de alguien o algo como antagonista.**
5. **Existencia de un peligro terrible y amenazador.**

Ahora bien, ¿siempre se han de cumplir estos pasos para crear un conflicto o, directamente, desarrollar una historia? No. Lo que pasa es que son los más comunes, y funcionan en la mayoría de los casos. Así, por ejemplo, encontramos películas que tienen un conflicto ambiguo, como *Gerry*¹⁰, de Gus Van Sant, o

⁸ *Good Will Hunting* (Gus Van Sant, 1997)

⁹ *Jaws* (Steven Spielberg, 1975)

¹⁰ *Gerry* (Gus Van Sant, 2002)

películas con múltiples personajes, con conflictos que varían entre uno u otro, como *Magnolia*¹¹, de Paul Thomas Anderson.

Lo que sí es indudable es que incluso estas películas parten de una idea. Luego esta idea puede desarrollarse a través de un conflicto definido, o bien desarrollarse de una forma un tanto experimental que podría funcionar, pero que bajo mi punto de vista, es raro que lo haga.

Tomando como punto de partida que, una vez se tiene una idea, se escoge un conflicto definido para desarrollarla, debemos pasar a la tercera fase del desarrollo narrativo: la confección de la trama.

4.4.3. LA TRAMA

Una vez se tiene una idea y un conflicto se procederá a desarrollar la trama. La trama, según Robert McKee, “será la elección que haga el guionista de los acontecimientos y del diseño temporal en que los enmarque” (McKee, 1997 : 65) Es decir: la trama será la elección y ordenación de escenas que confeccionarán la historia, plasmarán la idea y desarrollarán el conflicto.

Para McKee, existen tres tipos de tramas: la **arquitrama**, la **minitrama** y la **antitrama**.

- La **arquitrama** o diseño clásico “implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto o irreversible” (McKee, 1997 : 67)

Este tipo de trama es la más común en las películas americanas y europeas de carácter comercial. “Durante los últimos cien años ha sido la base de la gran mayoría de películas que han encontrado un público internacional” (McKee, 1997 : 69)

¹¹ *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999)

Ejemplos: *El Buscavidas*¹², *Thelma & Louise*¹³.

- La **minitrama** es parecida al anterior. “El escritor comienza con los elementos del diseño clásico para después reducirlos. A ese conjunto de variaciones minimalistas le doy el nombre de minitrama” (McKee, 1997 : 68) “La minitrama no significa que no haya trama, dado que su ejecución puede estar tan bellamente llevada a cabo como la de una arquitrama” (McKee, 1997 : 69) Algunas de las características que menciona McKee y que la diferencian de la anterior son el protagonista pasivo, el final abierto y el conflicto interno.

Ejemplos: *París, Texas*¹⁴, *Sacrificio*¹⁵.

- Por último encontramos la **antitrama**. Según McKee, “este tipo de variaciones antiestructurales no reduce lo clásico, sino que le da la vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales” (McKee, 1997 : 69) Algunas de las características que menciona McKee son la casualidad, el tiempo no lineal y las realidades incoherentes.

Ejemplos: *Carretera Perdida*¹⁶

El diseño narrativo de un guion, por tanto, es una sucesión de fases causales: la creación de una lleva inevitablemente a la creación de la siguiente. Así, en mi guion, empiezo con la siguiente idea: el amor es querer más a una persona de lo que te quieres a ti mismo. Luego, creo un conflicto, ejemplificando esa idea en la siguiente situación: contarle a tu hija que tu padre no es tu padre y que te violó, o no contárselo. Luego, desarrollo ese conflicto a través de una trama: Ana recuerda su pasado a través de la escritura de una carta.

Pero, ¿cómo confeccionamos esta trama? Ahí es donde entra en juego la estructura.

¹² *The Hustler* (Robert Rossen, 1961)

¹³ *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991)

¹⁴ *París, Texas* (Wim Wenders, 1984)

¹⁵ *Sacrifice* (Andrei Tarkovski, 1986)

¹⁶ *Lost Highway* (David Lynch, 1997)

4.5. LA ESTRUCTURA

“El guion necesita de una estructura sobre la que sustentarse y que le dé consistencia y efectividad. En este terreno, las coincidencias entre la posición americana y europea son más que notables, lo que indica a las claras que el trabajo creativo obedece a consideraciones prácticas y universales” (Tarín, 2009 : 20)

Toda trama, es decir, toda ordenación de escenas para desarrollar una idea y un conflicto, debe estar estructurada. ¿Cómo hacerlo? Hay muchas maneras. Pon- gamos, por ejemplo, que estamos desarrollando una historia policiaca. “Pode- mos comenzar por el final (descubrimiento del cadáver), o narrar de forma lineal, desde los días en que esa persona era feliz con los suyos, o alternar recuerdos... La historia es la misma en todos los casos” (Tarín, 2009 : 20)

Por lo tanto, aunque tengamos una historia, debemos pensar cómo estructurarla, ya que de dicha estructura saldrá el guion. *Pulp Fiction*¹⁷, por ejemplo, tiene una estructura compleja, cuyos arcos argumentales varían en el espacio y en el tiempo sin una aparente causalidad temporal. ¿Podría haberse hecho la misma historia con una estructura diferente, pero contando lo mismo? Sí. Pero el guion habría cambiado.

No obstante, existe una estructura “base”, propuesta por Syd Field, que prácti- camente se ha convertido en “un clásico de la teoría del guion” (Tarín, 2009 : 20). La encontramos en la siguiente imagen:

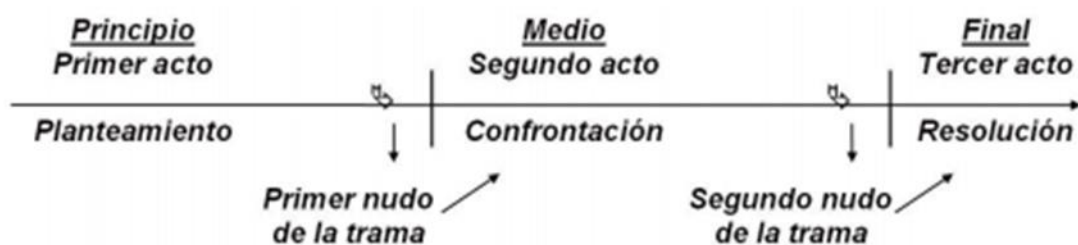


Imagen 1. Esquema extraído del libro *El guion audiovisual y el trabajo del guionista*, de Francisco Javier Gómez Tarín.

¹⁷ *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)

Como podemos observar, Field sigue la tradición aristotélica dividiendo la trama en tres actos claramente diferenciados, identificados como planteamiento, confrontación y resolución.

- **Primer acto – Planteamiento.** Conoceremos *quién* es el personaje principal, de *qué* trata el relato y *dónde* y *cuándo* sucede.
- **Segundo acto – Confrontación.** Confrontación del personaje con sus obstáculos u oponentes para la consecución de su objetivo.
- **Tercer acto – Resolución.** Resolución del conflicto y desenlace, sin dejar cabos sueltos.

Este tipo de estructura es usada, en su mayoría, en las arquetipos, que como bien dice McKee, son las más usadas en las películas de índole comercial. No obstante, no es necesario usar siempre este tipo de estructura para armar tu guion. La estructura de un guion es libre, siempre que se sigan los elementos formales del mismo, pero sí que es cierto que ésta es la más aceptada y usada por la mayoría de guionistas, y la que rige en la gran mayoría de películas.

Por otro lado, la propia estructura cuenta con una serie de elementos que la componen. Son los siguientes: escena, secuencia y acto.

- **Escena.** Según McKee, “una escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante” (McKee, 1997 : 56)
- **Secuencia.** Según McKee, “una secuencia es una serie de escenas, habitualmente de dos a cinco, que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa” (McKee, 1997 : 60)
- **Acto.** Según McKee, “un acto es una serie de secuencias que alcanza su punto más importante en una escena de clímax y que provoca un gran cambio de valor, más poderoso en su impacto que cualquier secuencia o escena anterior” (McKee, 1997 : 63)

Así, vemos como la estructura está compuesta por actos, los cuales suelen corresponderse con los establecidos por Field: planteamiento, confrontación y resolución. A su vez, los actos están compuestos por secuencias. Y luego, las secuencias están compuestas por escenas.

Por lo tanto, la forma en que ordenemos todos estos elementos, siguiendo una lógica causal, será aquello que determine nuestra estructura y, por tanto, nuestro guion.

4.6. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Los personajes son el centro de las historias. Éstas giran en torno a ellos, y la propia construcción del guion se hará en base al conflicto que surja entre ellos y una fuerza externa o interna.

Pero, ¿cómo deben ser los personajes? ¿Qué pasos debemos seguir para construirlos? Syd Field traza una serie de puntos que, aunque no absolutos, “resultan incontestables en líneas generales” (Tarín, 2009 : 35)

- 1. Debe haber un único protagonista.** Este punto, desde mi propia experiencia cinematográfica, no siempre se da. Encontramos decenas de películas con protagonistas múltiples. No obstante, hay que saber diferenciar. Por ejemplo, en *El Silencio De Los Corderos*¹⁸, encontramos dos personajes que podrían considerarse protagonistas: Clarice Starling y Hannibal Lecter. No obstante, la protagonista es la primera, no el segundo, ya que el conflicto surge a raíz de ella, no de él. Por otro lado, películas como *Crash*¹⁹ sí presentan diferentes protagonistas con conflictos propios. Lo que sí es indudable es que todos estos conflictos deberán responder a una sola idea.

Syd también dice que no tiene por qué ser necesariamente humano: puede ser un animal o un objeto, pero éste deberá tener forma antropológica. “El concepto de antropomorfización implica que el objeto o no-humano se revista de las

¹⁸ *The Silence Of The Lambs* (Jonathan Demme, 1991)

¹⁹ *Crash* (Paul Haggis, 2004)

características del humano y sea tratado a todos los efectos como si lo fuera” (Tarín, 2009 : 35)

2. Los personajes deben ser trazados teniendo en cuenta los elementos que configuran su vida interior y exterior. Cuando Field habla de “vida interior”, habla de la propia biografía del personaje, tanto pasada, como presente y futura. Por lo tanto, esta “vida interior” abarca más de lo que abarca el propio guion. Por otro lado, cuando habla de “vida exterior”, habla de todo aquello que le rodea desde que comienza el filme hasta que acaba. Debe centrarse en tres componentes básicos: espacio profesional, espacio personal y espacio privado. No necesariamente tienen que mostrarse las tres. Como podemos observar, la “vida exterior” se limitará al guion, es decir, a la historia que queremos contar y los sucesos que la narran.

3. Todos los personajes dramáticos interactúan. Todos los personajes deberán interactuar, bien con otros personajes, bien consigo mismos. Así, hay ejemplos en los que un personaje interactúa sencillamente consigo mismo y con nadie más, como en la película *Buried*²⁰.

Estas tres premisas son las que Field considera claves para crear los personajes de un guion, y para desarrollarlos e introducirlos en la trama.

4.6.1. TIPOS DE PERSONAJES

Backler establece un esquema que diferencia a los personajes en función de su importancia jerárquica:

- **Primer personaje:** protagonista, héroe o antihéroe. Por ejemplo, Luke Skywalker (*Star Wars IV, V y VI*²¹) es un héroe, mientras que Anakin Skywalker (*Star Wars I, II, III*²²) es un antihéroe. En ambos casos son los protagonistas.

²⁰ *Buried* (Rodrigo Cortés, 2010)

²¹ *Star Wars: A New Hope, Star Wars: The Empire Strikes Back, Star Wars: The Return Of The Jedi* (George Lucas, 1977, Irvin Kreshner, 1980, Richard Marquand, 1983)

²² *Star Wars: The Phantom Menace, Star Wars: Attack Of The Clones, Star Wars: Revenge Of The Sith* (George Lucas, 1999, 2002, 2005)

- **Segundo personaje:** aquel con el que está involucrado el protagonista, sea ayudante, amigo, maestro, amante, etc. Puede ser uno (profesor Watson en *Sherlock Holmes*²³) o varios (Ron y Hermione en *Harry Potter Y El Prisionero De Azkaban*²⁴).
- **Tercer personaje:** aquel que, de algún modo, está relacionado con el clímax. Es un desencadenante de la historia. Comúnmente se identifica con el villano, ya que desencadena el conflicto y el enfrentamiento con el protagonista provoca el clímax. Siguiendo con el ejemplo de Harry Potter, Voldemort es quien desencadena el conflicto (mata a los padres de Harry, quiere matar a Harry) y alcanza el clímax cuando se enfrenta a él.

Como todo lo dicho anteriormente, este esquema no es algo absoluto: existen variaciones del mismo, e incluso situaciones en las que se desobedece por completo. Así, hay películas que tienen varios “primeros personajes”, como las mencionadas *Crash* y *Magnolia*, y películas que solo tienen un personaje, como la mencionada *Buried*. No obstante, suelen ser excepciones.

Otro esquema, redactado por mí mismo en función de lo investigado y de lo escrito por diferentes autores, creo que se acerca más a la realidad narrativa que el anterior, a pesar de poder relacionarse sin ningún problema. Dicho esquema se divide en: personajes principales, personajes secundarios y extras. Por tanto, podemos apreciar que es una división hecha en función de la importancia narrativa en la historia.

Personajes principales.

- **Protagonista.** El personaje principal. Quien crea el conflicto, y quien lucha contra fuerzas externas y/o internas para sobreponerse al conflicto.
- **Antagonista.** La némesis narrativa del protagonista. Esto es importante entenderlo, ya que no es lo mismo ser malvado que ser un antagonista, aunque en la mayoría de los casos concuerde. Por ejemplo, en *El Silencio De Los Corderos*, el antagonista es Buffalo Bill, no Hannibal Lecter. ¿Por

²³ *Sherlock Holmes* (Guy Ritchie, 2009)

²⁴ *Harry Potter And The Prisoner Of Azkaban* (Alfonso Cuarón, 2004)

qué? Porque es quien crea el conflicto que da paso a la trama de la película. Lecter se dedica a ayudar a Clarice, pero su personalidad, malvada, puede llevar a confusión. No obstante, narrativamente hablando, no es un antagonista.

Personajes secundarios. Tienen menos relevancia y protagonismo en la historia. Conducen con el “segundo personaje” propuesto por Backler. Suelen ser maestros o alumnos, amantes, amigos, etc., y ayudan al protagonista a resolver el conflicto.

Extras. Son personajes sin apenas relevancia en la trama, que aparecen en una o dos escenas y que, o tienen poco diálogo, o no tienen. Sirven para enriquecer la trama, pero no para profundizar en ella.

A veces podemos encontrar personajes que fluctúen entre diferentes tipos. Por ejemplo, personajes no tan importantes como el protagonista, pero más importantes que los meramente secundarios. Dependerá, sobre todo, de la importancia del personaje en la trama y en la resolución del conflicto.

4.7. EL TRATAMIENTO DE GUION

Según María José Gómez Aguilera, el tratamiento de guion “son una serie de fases en las que cada una va ampliando la información generada en la anterior” (Gómez, 2019 : 2)

Así, antes de empezar a escribir un guion literario deberemos hacer las diferentes fases que se incluyen dentro del tratamiento. Son las siguientes:

4.7.1. IDEA NARRATIVA

Se corresponde con la idea. Se trata de la base sobre la que se desarrollará la trama y posteriormente el guion.

Antes hemos mencionados los ejemplos de *Ciudadano Kane* y *Matar A Un Ruiseñor*.

4.7.2. STORYLINE

El storyline, según Gómez Aguilera, es un “breve relato de la historia que explícite la idea en cuatro o cinco líneas. Debe responder a **qué, quién y desenlace**” (Gómez, 2019 : 5)

A la hora de escribirlo podemos utilizar (aunque no es, en absoluto, obligatorio) esquemas denominados *premisas dramáticas*, los cuales facilitan su construcción.

Sánchez Escalonilla sugiere los siguientes (Sánchez, 2001 : 86)

- **La trama de venganza.** “El protagonista busca resarcirse del daño que alguien le ha causado. Puede haber muchos motivos: robo, encarcelamiento injusto, un timo, asesinato, etc.” (Sánchez, 2001)

Ejemplos: *El Golpe*²⁵.

- **La trama de reclusión.** “El protagonista lucha por escapar de un aislamiento, desde cualquier tipo de situación: cárcel, régimen totalitario, vida vacía, isla desierta, etc.” (Sánchez, 2001)

Ejemplo: *El Expreso De Medianoche*²⁶,

- **La trama de invasión.** “El protagonista lucha por evitar que alguien ocupe su lugar, su territorio, sus posesiones, su cargo, etc.” (Sánchez, 2001)

Ejemplo: *Braveheart*²⁷.

- **La trama de búsqueda.** “El protagonista lucha por encontrar algo. El objeto de la búsqueda puede ser un tesoro, una persona, unos documentos, un lugar, e incluso algo intangible” (Sánchez : 2001)

Ejemplo: *Indiana Jones En Busca Del Arca Perdida*²⁸.

²⁵ *The Sting* (George Roy Hill, 1973)

²⁶ *Midnight Express* (Alan Parker, 1978)

²⁷ *Braveheart* (Mel Gibson, 1995)

²⁸ *Raiders Of The Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981)

Estas cuatro premisas pueden ayudar al guionista a confeccionar su storyline, ya que hablan del qué (vengarse, escapar, proteger, encontrar), del quién (protagonista) y del desenlace (se venga o no, se escapa o no, se protege o no, lo encuentra o no), además de ser universales y de haber miles de películas que encajan con su descripción.

4.4.3. SINOPSIS

Una vez tenemos el storyline, pasaremos a escribir la sinopsis, la cual es un resumen de la trama más extenso que el anterior y que responde a más preguntas. Tiene las siguientes características (Gómez, 2019 : 14)

- Debe incluir otra serie de elementos además del qué, del quién y del desenlace, tales como **cuándo** (conceptos de temporalidad), **dónde** (localización geográfica y social) y **cómo** (desarrollo de la acción).
- Sigue sin incorporarse los pormenores ni el diálogo.
- Es un texto más largo que supone un desarrollo resumido. No debe tener más de cuatro o cinco páginas.

Como podemos ver, la sinopsis se parece al storyline, ya que es un resumen de la trama, pero se diferencia en que es más extensa y responde a más preguntas. Es una “evolución” natural de la anterior.

4.4.4. CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

A la hora de construir los personajes, “todos aquellos que tengan importancia dramática en la historia” (Gómez, 2019 : 26), deberemos seguir una serie de puntos para confeccionar sus personalidades y dotarles de realismo. Son los siguientes (Gómez, 2019 : 27): fecha de nacimiento, ocupación, amigos, enemigos, apariencia, visión del mundo, manera de ser, estilo personal, pasatiempos e ilusiones.

Cabe destacar que esta lista no es absoluta; el guionista, a la hora de enfrentarse a la construcción de los personajes que desarrollarán la trama de su guion, podrá seguirla, añadir puntos o quitarlos.

Lo importante es que los personajes queden definidos desde un principio para evitar incongruencias a la hora de escribir el guion.

4.4.5. ESCALETA

Hace referencia a la sucesión, ordenación y explicación de las escenas de un guion resumidas de forma breve, sin diálogo.

Ejemplo:

EXT. PARQUE – DÍA

PEDRO se encuentra con ÁLVARO. Hablan sobre la desaparición de MARTA.

4.4.6. TRATAMIENTO

Desarrolla la escaleta: es exactamente lo mismo, pero en el tratamiento las escenas están más detalladas.

Ejemplo:

EXT. PARQUE – DÍA

PEDRO está sentado en un banco, observando unas palomas. De pronto, ÁLVARO pasa justo delante de él. PEDRO lo llama. Comienzan a hablar sobre la desaparición de MARTA, hasta que ÁLVARO le confiesa a PEDRO que cree que la han secuestrado.

Como podemos observar, el tratamiento engloba toda la escena, mientras que la escaleta hace un breve resumen de la misma de forma escueta y casi esquemática.

4.8. ELEMENTOS FORMALES

En este apartado se presentarán una serie de reglas que todo guion debe seguir para que su presentación sea la adecuada. Algunas de estas normas son inamovibles y no pueden cambiarse. Son las siguientes (Gómez, 2019)

1. La narración debe estar siempre en **presente**. Nunca se debe explicar algo ajeno a la mirada del espectador: es decir, aquello que describamos, será aquello que el espectador verá. Por lo tanto, el tiempo presente es imprescindible.

2. Todas las **escenas** deben comenzar del siguiente modo:

Nº. EXT. / INT. LOCALIZACIÓN – DÍA/NOCHE

Esto nos servirá para ubicarnos dentro de la escena, y para ubicar al director y al productor.

3. Los **personajes** deben escribirse en mayúscula. Su primera aparición, además, deberá presentarse en negrita junto a su edad entre paréntesis. Con el atrezzo, podemos escribirlo en mayúscula o minúscula. Suele depender de la importancia del objeto en cuestión (no es lo mismo el arca de la alianza *en Indiana Jones En Busca Del Arca Perdida*, que una cajetilla de tabaco sin importancia alguna en la trama).

4. Los **diálogos** se escriben tabulados y centrados, comenzando con el nombre del personaje en mayúsculas. Entre paréntesis puede ponerse una acotación que resalte algo del diálogo. Ejemplo:

PEDRO

(nervioso)

No lo sé...

5. Las **descripciones** son importantes, pero no imprescindibles. Será necesario indicar la vestimenta de cada personaje (si es importante), para dar a entender que las escenas no son correlativas. Es decir: si X viste de rojo, y la siguiente escena ocurre al día siguiente, deberemos indicar que viste diferente para que se entienda la elipsis temporal. A su vez, las descripciones de los lugares se harán siempre y cuando dicha descripción tenga importancia narrativa. Lo mismo ocurre con los actores: si tiene importancia para la trama que X sea rubio, se describirá. Si no, no será necesario, ya que dicha descripción podría variar tras la elección del actor.

4.9. TEMÁTICA

Este apartado consiste en la búsqueda de películas de índole similar a mi guion, para luego realizar una comparación entre éste y aquellas.

Para dicha comparación he querido centrarme en diferentes aspectos del guion, tales como idea, trama, estructura o personajes.

Las películas que he encontrado que pueden servir de comparación con mi guion literario son las siguientes:

Steve Jobs²⁹. En esta película encontramos paralelismos con mi guion a la hora de estructurar la historia. En *Steve Jobs*, Aaron Sorkin, el guionista, divide la trama en tres partes dilatas en el tiempo, coincidentes con tres momentos de suma importancia en la vida de Steve Jobs. Entre partes realiza interludios que transicionan, de forma breve, entre una y otra. Dichos interludios están compuestos por informativos de televisión.

Celebración³⁰. En esta película encontramos paralelismos con mi guion en cuanto a la localización y la historia. Así, en *Celebración*, Vinterberg confecciona una historia que sucede toda en una casa familiar. La principal diferencia es que, en este caso, sucede todo en un tiempo concreto.

El Sur³¹. En esta película encontramos paralelismos en cuanto a la historia. Así, está ambientada en una casa a las afueras de un pueblo, donde la Guerra Civil y la posguerra estarán muy presentes en la vida de los protagonistas.

Sacrificio³². En esta película encontramos como la idea narrativa es parecida a la mía: el sacrificio de uno mismo por un fin mayor, en este caso, el amor del protagonista hacia sus hijas.

El Sacrificio de un Ciervo Sagrado³³. Esta película también trata la temática del sacrificio, aunque desde una perspectiva más siniestra y menos realista.

²⁹ *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015)

³⁰ *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998)

³¹ *El Sur* (Víctor Erice, 1983)

³² *Sacrifice* (Andrei Tarkovski, 1986)

³³ *The Killing of a Sacred Deer* (Yorgos Lanthimos, 2017)

El Laberinto del Fauno³⁴. En esta película se trata la temática de la Guerra Civil y de los maquis y los tenientes franquistas. El tono fantástico de la película difiere del tono de mi guion.

Una Mente Maravillosa³⁵. En este caso creo que podría encontrar paralelismos con mi historia debido a que ambas tratan la vida de un mismo personaje desde que es joven hasta que envejece. Las tramas, no obstante, no se parecen en nada la una a la otra.

THEORETICAL FRAMEWORK

Next I will proceed to develop the theoretical framework.

THEME

Love.

ORIGIN OF THE CINEMATOGRAPHIC SCRIPT

At the end of the 19th century the Lumière brothers invented the cinematograph. However, when this happened, "there was no talk about content or production. In fact, the Lumières themselves did not believe that their invention had a future" (Carrasco, 2016 : 101)

However, as the years went by, the cinema began to become professional. This professionalization also affected the narrative and, in particular, the construction of the script. One of the pioneers was Thomas Harper Ince, "who introduced the script as part of his modern techniques at the time of directing" (Carrasco, 2016 : 101).

³⁴ *El Laberinto del Fauno* (Guillermo Del Toro, 2006)

³⁵ *A Beautiful Mind* (Ron Howard, 2001)

The appearance of the script supposed a before and after both in the creation and in the cinematographic production, since it allowed the directors and producers of the time "the structuring of the times of filming, the calculation of the costs and the organization of scenes, plans and sequences "(Carrasco, 2016 : 102)

Little by little, directors of that time, like D. W. Griffith, perfected the making of the screenplay, making it a key piece of film creation. It was with the filming of *The Birth Of A Nation*, a film with Griffith "fixed the cinematographic language" (Más Que Cine, 2017), where this perfection reached one of its most critical points, with the creation of what is later on I would know as a technical script. Griffith "explored the possibilities of visual syntax offered by the camera and wrote about the script the first technical notes about planning" (Más Que Cine, 2017)

At the end of years 10 and almost of the 20 the script was practically established in the industry. However, not everyone used one, or did not do it like we do now. Thus, "some outstanding filmmakers of those years, such as Chaplin, did not adapt to the idea of completely scripting a film" (Carrasco, 2016 : 102)

At the end of the 1920s, the cinema experienced one of the greatest revolutions in its history: the appearance of sound. The sound innovation was thanks the irruption of the dialogues as a thread of the stories, and this led to the "specialization of writers who would devote themselves exclusively to the development of scripts, mostly from the theater" (Carrasco, 2016 : 102)

This, seen with perspective, makes a lot of sense: until the appearance of sound, the similarities between cinema and theater, in terms of narrative, were conditioned by the element of dialogue. In the cinema it did not exist, and the way of telling a story was very different from the way the theater had to. The appearance of sound made possible the extrapolation of the narrative forms of theater, and this supposed a specialization, not only of the script, but of the scriptwriter, turning it into one of the key figures of cinema understood as creation and industry.

"The professionalization of the work of the scriptwriter and the consolidation of cinema as an essential element of mass entertainment were polishing the methodologies used by directors and filmmakers. In such a way that the writing was

divided into two parts: one literary and the other merely technical" (Carrasco, 2016 : 102)

Of the literary part, the one that occupies us in this Final Degree Work, the scriptwriters were charged: it was the one that contained elements such as dialogues, personalities, conflicts, arcs, etc. It was "where the story was constructed and the film was given form" (Carrasco, 2016 : 103)

Of the technical part the director was in charge, and consisted of the setting of "the plans that would be used to carry out the filming, the sequences, the staging and technical issues such as lighting, sound and special effects, among other things" (Carrasco, 2016 : 103)

The conception and creation of the two types of scripts was perfected over time. In the case in question, the literary script, they were creating a series of rules and methodologies that have made his writing a discipline, where creativity is often subject to a series of rules that must be followed if you want to make a correct form script. Then I will start to shelling them.

WHAT'S THE SCRIPT?

Explaining what a script using a single definition is impossible. There are a lot of writers, filmmakers and scholars who define the term based on their own thoughts, and often such thoughts differ.

Thus, Francis Vanoye, university professor, says: "located between literature and cinema, the script is not a text. Even is not a film" (Vanoye, 1996)

Paolo Pasolini, director and screenwriter, said: "the script is to disappear, to become something else. It is read from the film's imaginary perspective. It is integrated into a process in several stages. It has a practical existence and function" (Vanoye, 1996)

According to Syd Field, an American scriptwriter, the script "is a story told in images, dialogues and descriptions, within the context of the dramatic structure" (Field, 1995: 21)

As we can see, the three previous definitions do not respond to the same scheme. They do not even seem to be talking about the same thing.

Vanoye speaks of the script as something ambiguous. Pasolini follows his same line. Field, meanwhile, speaks of it as something much more measurable, with certain characteristics.

Francisco Javier Gómez Tarín follows the trail of Field, affirming: "we will define script as a written discourse through which it is possible to describe in images some fact, action or sensation" (Tarín , 2009 : 16)

Later Tarin develops this definition, separating the different parts of it to explain it in detail. It says so:

- ***Written speech ...***

The script must always be presented in a written format. In addition, this format is accompanied by a series of rules, such as writing in the present, the use of a certain letter, etc.

- ***... through which ...***

Phrase that exemplifies what was said by Vanoye and Pasolini in their definitions: the script is never a final product. It is always an intermediate product, a bridge between "the imagined film and the film in creation" (Tarín, 2009 : 17). This is very important for the scriptwriter.

- ***...it's possible...***

"Affirms the quality of expressing our mental image in writing" (Tarín, 2009 : 17)

- *... describe in images ...*

The script should always describe situations that can be captured through images. For example: if we want to imply that X misses Y, we should look for a way to translate that feeling into a plausible image; in something that we can shoot (which comes to collation with the concept of script as a transition product). For example, we could write: "X takes a picture of Y. He looks at it. His face denotes melancholy. "

- *... some fact, action or sensation.*

In this case, Tarín exemplifies three possible situations that can be described in a script.

NARRATIVE DESIGN

We can define the narrative design and the creative process that allows you to create a script from a story. Thus, it will be necessary to follow a series of phases so that said process can be completed successfully. These phases are the **idea**, the **conflict** and the **plot**.

THE IDEA

Every script begins with an idea. As Tarín explains, an idea is "a premise. A moral concept of base, a main idea through which everything turns and that forces to reject everything that does not feed or develop it" (Tarín, 2009 : 25)

As scriptwriters we will have to do the same process when writing a script. First of all we must think: what's our story going on?

The idea is the essence of the story. It is what, in the script treatment is called "narrative idea". It is the starting point, because it will be the guiding thread of the script. But, obviously, an idea does not make a script. Something more is needed; something that develops it. That "something" is what is known as conflict.

THE CONFLICT

In order for a script to develop correctly there must be a conflict that motivates such development. Blacker lists four types of conflicts that will cause an idea to develop (Tarín, 2009 : 27)

1. Conflict between **man and society**.
2. Conflict between a **man with himself**.
3. Conflict between **two men**.
4. Conflict between **man and nature**.

As we can see, all conflicts speak of a "man" who must fight against something. That "man" is the main character, whose conflict with an external force will be what develops the idea.

When developing an idea through a conflict, we should not limit ourselves to one. It can be done, but there can also be multiple conflicts that motivate the character. Taking *Die Hard* as an example, John McClane will have to face two conflicts: one against another man (Hans Gruber) and another against himself (he has was bad husband, but wants to recover from it). Finally McClane will manage to overcome both: he will kill Gruber and will return with his wife.

Michel Chion, on the other hand, establishes five essential elements for the creation of the conflict (Tarín, 2009 : 28)

1. **Existence of a main character.**
2. **Creating a difficult situation.**
3. **Fixing an objective.**
4. **Introduction of someone or something as an antagonist.**
5. **Existence of a terrible and threatening danger.**

Now, are these steps always to be met to create a conflict or, directly, to develop a story? No. What happens is that they are the most common, and they work in

most cases. Thus, for example, we find films that have an ambiguous conflict, such as *Gerry*, by Gus Van Sant, or films with multiple characters, with conflicts that vary between one and the other, such as *Magnolia*, by Paul Thomas Anderson.

What is certain is that even these films start from an idea. Then this idea can be developed through a defined conflict, or developed in a somewhat experimental way that could work, but from my point of view, it is rare that it does.

Taking as a starting point that, once you have an idea, you choose a defined conflict to develop it, we must move on to the third phase of the narrative development: the making of the plot.

THE PLOT

Once you have an idea and a conflict, you will proceed to develop the plot. The plot, according to Robert McKee, "will be the choice made by the scriptwriter of the events and the temporal design in which they are framed" (McKee, 1997 : 65) That is to say: the plot will be the choice and ordering of scenes that will be drawn up the story, will capture the idea and develop the conflict.

For McKee, there are three types of frames: the *arquitrama*, the *minitrama* and the *antitrama*.

- The ***arquitrama*** or classic design "implies a story built around an active protagonist who struggles mainly against antagonistic external forces in the pursuit of his desire, through a continuous time, within a coherent and causally related fictitious reality, until a closed end of absolute or irreversible change "(McKee, 1997: 67)

This type of plot is the most common in American and European commercial films. "During the last hundred years it has been the basis of the great majority of films that have found an international audience" (McKee, 1997: 69)

- The ***minitrama*** is similar to the previous one. "The writer begins with the elements of classical design and then reduces them. I give this set of

minimalist variations the name of minitrama "(McKee, 1997 : 68)" The minitrama does not mean that there is no plot, since its execution can be as beautifully carried out as that of an architect. "(McKee, 1997 : 69) Some of the characteristics mentioned by McKee and that differentiate it from the previous one are the passive protagonist, the open ending and the internal conflict.

- Finally we find the **antitrama**. According to McKee, "this type of antistructural variation does not reduce the classic, but turns it around, contradicting traditional ways to exploit, perhaps ridicule, the very idea of formal principles" (McKee, 1997 : 69). Some characteristics mentioned by McKee are chance, non-linear time and incoherent realities.

The narrative design of a script, therefore, is a succession of causal phases: the creation of one inevitably leads to the creation of the next. So, in my script, I start with the following idea: love is wanting more of a person than you love yourself. Then, I create a conflict, exemplifying that idea in the following situation: tell your daughter that your father is not your father and that he raped you, or not tell him. Then, I develop that conflict through a plot: Ana recalls her past through the writing of a letter.

But how do we make this plot? That's where the structure comes into play.

THE ESTRUCTURE

"The script needs a structure on which to sustain itself and that gives it consistency and effectiveness. In this field, the coincidences between the American and European position are more than remarkable, which clearly indicates that creative work obeys practical and universal considerations" (Tarín, 2009 : 20)

Every plot, that is, all ordering of scenes to develop an idea and a conflict, must be structured. How to do it? There are many ways. Let's say, for example, that we are developing a police story. "We can start at the end (discovery of the corpse), or narrate in a linear fashion, from the days when that person was happy

with theirs, or alternate memories ... The story is the same in all cases" (Tarin, 2009: 20)

However, there is a "base" structure proposed by Syd Field, which practice-mind has become "a classic script theory" (Tarín, 2009: 20). We find it in the following image:

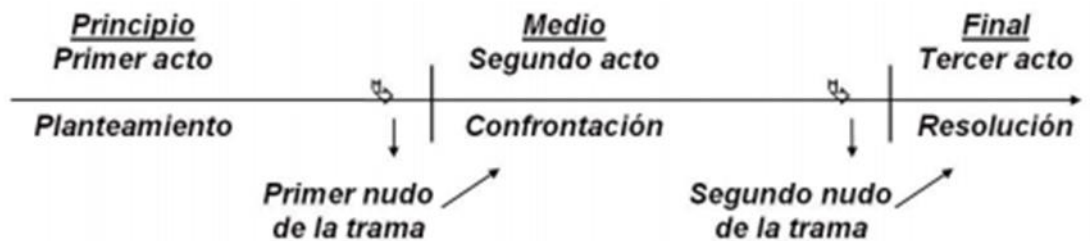


Image 1. Schematic image from the book *El guion audiovisual y el trabajo del guionista*, Francisco Javier Gómez Tarín.

As we can see, Field follows the Aristotelian tradition by dividing the plot into three clearly differentiated acts, identified as approach, confrontation and resolution.

- **First act - Approach.** We will know who the main character is, what the story is about and where and when it happens.
- **Second act - Confrontation.** Confrontation of the character with its obstacles or opponents to achieve its objective.
- **Third act - Resolution.** Resolution of the conflict and outcome, without leaving loose ends.

This type of structure is used, mostly, in architradas, which, as McKee says, are the most used in commercial films. However, it is not necessary to always use this type of structure to build your script. The structure of a script is free, provided that the formal elements of the script are included, but it is true that this is the most accepted and used by the majority of scriptwriters, and the one that rules in the great majority of films.

On the other hand, the structure itself has a series of elements that make it up. They are the following: scene, sequence and act.

- **Scene** According to McKee, "a scene is an action that occurs through a conflict in a more or less continuous time and space, which changes at least one of the values of the life of the per-sonaje in a way significantly important "(McKee, 1997: 56)
- **Sequence.** According to McKee, "a sequence is a series of scenes, usually two to five, that culminate with a greater impact than any previous scene" (McKee, 1997: 60)
- **Act.** According to McKee, "an act is a series of sequences that reaches its most important point in a climax scene and that causes a great change in value, more powerful in its impact than any previous sequence or scene" (McKee, 1997: 63)

Thus, we see how the structure is composed of acts, which usually correspond to those established by Field: approach, confrontation and resolution. In turn, the acts are composed of sequences. And then, the sequences are composed of scenes.

Therefore, the way in which we order all these elements, following a causal logic, will be what determines our structure and, therefore, our script.

THE CONSTRUCTION OF THE CHARACTER

The characters are the center of the stories. These revolve around them, and the construction of the script itself will be based on the conflict that arises between them and an external or internal force.

But, how should the characters be? What steps should we follow to build them? Syd Field draws a series of points that, although not absolute, "are incontestable in general lines" (Tarín, 2009: 35)

1. **There must be a main character.** This point, from my own cinematographic experience, does not always occur. We found dozens of films with multiple protagonists. However, we must know how to differentiate. For example, in *The Silence of the Lambs*, we found two characters that could be considered protagonists: Clarice Starling and Hannibal Lecter. However, the protagonist is the first, not the second, since the conflict arises from it, not from him. On the other hand, films like *Crash* do present different protagonists with their own conflicts. What is certain is that all these conflicts must respond to a single idea.

Syd also says that it does not have to be necessarily human: it can be an animal or an object, but it must have an anthropological form. "The concept of anthropomorphization implies that the object or non-human is re-seen of the characteristics of the human being and is treated for all purposes as if it were" (Tarín, 2009: 35)

2. **The characters must be traced taking into account the elements that shape their inner and outer life.** When Field speaks of "inner life", he talks about the character's own biography, both past, present and future. Therefore, this "inner life" encompasses more than what the script itself encompasses. On the other hand, when he talks about "outside life", he talks about everything that surrounds him from the beginning of the film until it ends. It should focus on three basic components: professional space, personal space and private space. The three do not necessarily have to be shown. As we can see, the "outer life" will be limited to the script, that is, to the story we want to tell and the events that narrate it.
3. **All dramatic characters interact.** All characters must interact, either with other characters, or with themselves. Thus, there are examples in which a character interacts simply with himself and with nobody else, as in the movie *Buried*.

These three premises are those that Field considers key to create the characters of a script, and to develop them and introduce them into the plot.

TYPE OF CHARACTERS

Backler establishes a scheme that differentiates the characters according to their hierarchical importance:

- **First character:** protagonist, hero or antihero. This differentiation of hero and antihero can be found in numerous works of fiction. For example, Luke Skywalker (*Star Wars IV, V and VI*) is a hero, and Anakin Skywalker (*Star Wars I, II, III*) is an antihero. In both cases they are the protagonists.
- **Second character:** the one with whom the protagonist is involved, be an assistant, friend, teacher, lover, etc. It can be one (Professor Watson in *Sherlock Holmes*) or several (Ron and Hermione in *Harry Potter and Prisoner of Azkaban*).
- **Third character:** the one who, in some way, is related to the climax. It is a trigger of history. It is commonly identified with the villain, since it triggers the conflict and the confrontation with the protagonist provokes the climax. Following the example of Harry Potter, Voldemort is the one who triggers the conflict (kills Harry's parents, wants to kill Harry) and reaches the climax when he confronts him.

Like everything said above, this scheme is not an absolute thing: there are variations of it, and even situations in which it is completely disobeyed. Thus, there are films that have several "first characters", such as the mentioned *Crash* and *Magnolia*, and films that only have one character, such as the mentioned *Buried*. However, they are usually exceptions.

Another scheme, written by myself as a function of what has been researched and what has been written by different authors, is the next one:

Main characters.

- **Protagonist.** The main character. Who creates the conflict, and who fights against external and / or internal forces to overcome the conflict.

- **Antagonist.** The narrative nemesis of the protagonist. This is important to understand, since it is not the same to be evil as to be an antagonist, although in most cases it agrees. For example, in *The Silence Of The Lambs*, the antagonist is Buffalo Bill, not Hannibal Lecter. Why? Because it is he who creates the conflict that gives way to the plot of the film. Lecter is dedicated to helping Clarice, but her personality, evil, can lead to confusion. However, narratively speaking, it is not an antagonist.
- **Secondary characters.** They have less relevance and prominence in history. They agree with the "second character" proposed by Backler. They are usually teachers or students, lovers, friends, etc., and help the protagonist to resolve the conflict.
- **Additional characters.** They are characters with little relevance in the plot, which appear in one or two scenes and which either have little dialogue or do not have any. They serve to enrich the plot, but not to deepen it.

THE SCRIP TREATMENT

According to María José Gómez Aguilera, the script treatment "is a series of phases in which each one is expanding the information generated in the previous one" (Gómez, 2019 : 2)

Thus, before starting to write a literary script we must do the different phases that are included in the treatment. They are the following:

NARRATIVE IDEA

It corresponds with the idea. It is the basis on which the plot will be developed and then the script.

Earlier we mentioned the examples of *Citizen Kane* and *To Kill A Mockingbird*.

STORYLINE.

The storyline, according to Gómez Aguilera, is a "brief account of the story that explains the idea in four or five lines. It must respond to what, who and what outcome "(Gómez, 2019: 5)

At the time of writing we can use (although it is not obligatory at all) schemas called dramatic premises, which facilitate their construction.

Sánchez Escalonilla suggests the following (Sánchez, 2001: 86)

- **The plot of revenge.** "The protagonist seeks to recover from the damage that someone has caused him. There can be many reasons: theft, unjust imprisonment, a scam, murder, etc. "(Sánchez, 2001)
- **The plot of imprisonment.** "The protagonist fights to escape isolation, from any type of situation: jail, totalitarian regime, empty life, desert island, etc." (Sánchez, 2001)
- **The invasion plot.** "The protagonist fights to avoid that someone occupies his place, his territory, his possessions, his position, etc." (Sánchez, 2001)
- **The search plot.** "The protagonist struggles to find something. The object of the search can be a treasure, a person, some documents, a place, and even something intangible "(Sánchez. 2001)

These four premises can help the writer to make his storyline, as they talk about what (revenge, escape, protect, find), who (protagonist) and the outcome (whether avenged or not, escapes or not, is protected or not , he finds it or not), in addition to being universal and having a number of films that fit his description.

SYNOPSIS.

Once we have the storyline, we will write the synopsis, which is a summary of the plot more extensive than the previous one and that answers more questions. It has the following characteristics (Gómez, 2019 : 14)

- It must include another series of elements besides the what, who and the outcome, such as when (concepts of temporality), where (geographical and social location) and how (action development).
- Details and dialogue still not incorporated.
- It is a longer text that supposes a summary development. It should not have more than four or five pages.

As we can see, the synopsis is similar to the storyline, since it is a summary of the plot, but differs in that it is more extensive and answers more questions. It is a natural "evolution" of the previous one.

CONSTRUCTION OF CHARACTERS

At the time of constructing the characters, "all those who have dramatic importance in history" (Gómez, 2019 : 26), we must follow a series of points to prepare their personalities and give them realism. They are the following (Gómez, 2019 : 27): date of birth, occupation, friends, enemies, appearance, world view, way of being, personal style, hobbies and illusions.

It should be noted that this list is not absolute; the screenwriter, when faced with the construction of the characters that will develop the plot of his script, can follow it, add points or remove them.

The important thing is that the characters are defined from the beginning to avoid inconsistencies at the time of writing the script.

SCALE

It refers to the succession, arrangement and explanation of the scenes of a script summarized briefly, without dialogue.

Example:

EXT. PARK - DAY

PEDRO meets ÁLVARO. They talk about the disappearance of MARTA.

TREATMENT

Develop the runway: it is exactly the same, but in the treatment the scenarios are more detailed.

Example:

EXT. PARK - DAY

PEDRO is sitting on a bench, watching some pigeons. Suddenly, ÁLVARO passes right in front of him. PEDRO calls him. They begin to talk about the disappearance of MARTA, until ÁLVARO confesses to PEDRO that he believes they have kidnapped her.

As we can see, the treatment encompasses the entire scene, while the runway briefly summarizes it in a concise and quasi-schematic manner.

FORMAL ELEMENTS

In this section we will present a series of rules that every script should follow so that its presentation is appropriate. Some of these rules are irremovable and can not be changed. They are the following (Gómez, 2019)

1. The narrative must always be in the present. You should never explain something outside the viewer's gaze: that is, what we describe, will be what the viewer will see. Therefore, the present time is imperceptible.

2. All scenes should begin as follows:

Nº. EXT. / INT. LOCATION - DAY / NIGHT

This will help us to locate ourselves within the scene, and to locate the director and the producer.

3. The characters must be written in upper case. Your first appearance, in addition, must be presented in bold next to your age in parentheses. With the prop, we can write it in uppercase or lowercase. Usually depends on the importance of

the object in question (it is not the same ark of the alliance in In-diana Jones In Search of the Lost Ark, that a pack of tobacco without any importance in the plot).

4. Dialogs are written tabulated and centered, beginning with the character's name in capital letters. In brackets you can put a note that highlights something of the dialogue. Example:

PEDRO

(nervous)

I don't know...

5. The descriptions are important, but not essential. It will be necessary to indicate the dress of each character (if it is important), to give to understand that the scenes are not correlative. That is, if X dresses in red, and the next scene occurs the next day, we must indicate that you dress differently so that the temporal ellipsis is understood. In turn, the descriptions of the places will be made as long as said description has narrative importance. The same thing happens with the actors: if it is important for the plot that X is blond, it will be described. Otherwise, it will not be necessary, since said description could vary after the choice of the actor.

THEMATIC

This section consists in the search of films of a similar nature to my script, to then make a comparison between it and those.

For this comparison I wanted to focus on different aspects of the script, such as idea, plot, structure or characters.

The films that I have found that can be compared with my literary script are the following:

Steve Jobs. In this film we find parallels with my script when structuring the story. In *Steve Jobs*, Aaron Sorkin, the screenwriter, divided the plot in three parts dilated in time, coinciding with three important moments in the life of Steve Jobs.

Between parties he performs interludes that transitions, briefly, between one and the other. These interludes are composed of television news.

Festen. In this film we find parallels with my script in terms of location and history. Thus, in *Festen*, Vinterberg makes a story that happens all in a family home. The main difference is that, in this case, everything happens in a specific time.

El Sur. In this film we find parallels in history. Thus, it is set in a house on the outskirts of a town, where the Civil War and the postwar period will be very present in the lives of the protagonists.

Sacrifice. In this film we find how the narrative idea is similar to mine: the sacrifice of oneself for a greater purpose, in this case, the love of the protagonist towards his daughters.

The Sacrifice of a Sacred Deer. This film also deals with the subject of sacrifice, although from a more sinister and less realistic perspective.

The Pan's Labyrinth. This film deals with the theme of the Civil War. The fantastic tone of the film differs from the tone of my script.

A Beautiful Mind. In this case I think I could find parallels with my story because they both deal with the life of a single character from the time he is young until he gets old. The plots, however, do not resemble each other at all.

5. ARGUMENTACIÓN SOBRE LAS DECISIONES DISCURSIVAS

A continuación procederé a desgranar todas las decisiones que he tenido que ir tomando alrededor de la confección y escritura del guion literario.

5.1. HISTORIA

Tenía muy claro que quería confeccionar una historia que girase en torno a una idea muy clara.

En un principio, el guion iba a ser completamente diferente. Se iba a llamar *Las Increíbles Aventuras De Buster Smith*, y el protagonista iba a ser Ramón, no Ana. Además, la mayoría de la historia transcurriría dentro de una película ficticia, donde Ramón sería Buster Smith, un agente secreto del gobierno británico.

Al final deseché la idea, después de avanzarla sustancialmente, por dos motivos: en primer lugar, porque me resultaba más interesante el personaje de Ana que el de Ramón. En segundo lugar, porque no conseguía crear una trama, dentro de esa historia, que girase en torno a una idea narrativa concreta.

Así, pensé en la siguiente idea: “el amor es querer más a una persona que a ti mismo”. Luego, pensé en un conflicto: la entrega o no de la carta que le revelará a Amanda toda la verdad. Y por último, pensé en la trama: la vida de Ana, reflejada en la carta.

El amor que siente Ana por Amanda es más fuerte que el amor que Ana siente por sí misma. Ahí radica la idea narrativa del largometraje y de esa idea es de donde parte el resto de la historia.

5.2. PROTAGONISTA

La protagonista es Ana Bordalás, una anciana que rememora su vida a medida que escribe la carta que, posteriormente, terminará en el río del caserón.

Quería una protagonista realista, cuyas acciones se basarán en las propias circunstancias de su vida. Creo que el tono del guion así lo requería. Por ello, muchas veces es una protagonista pasiva: no tiene poder de decisión en su vida, y

son los agentes externos —tales como Gonzalo o Javier—, los que la condicionan.

Solo cuando se separa de Gonzalo pasa a ser una protagonista activa, que toma decisiones por sí misma, y que lucha contra los agentes externos sin que éstos influyan en ella. Sin embargo, todo tiene un coste: al convertirse en una protagonista activa, se creará un nuevo conflicto, esta vez, con el hecho de no cuidar lo suficiente a sus hijas.

5.3. CONSTRUCCIÓN NARRATIVA

La construcción narrativa del guion es compleja. La trama varía de pasado a presente en función de aquello que está rememorando Ana. A su vez, dentro de las propias épocas, encontramos pequeñas elipsis o escenas en paralelo que aportan riqueza narrativa a la trama pero que, si no son manejadas con cuidado, puede dar lugar a confusiones. Por ello será importante la caracterización de los personajes.

Básicamente, la historia narra un periodo que abarca desde 1962 hasta 2019, centrándose en cuatro momentos clave de la vida de la protagonista: uno en 1962, otro en 1967, otro en 1975 y otro en 1999.

5.4. NARRADOR

Exceptuando el presente, donde encontramos un narrador omnisciente, el resto del guion tiene un narrador de segundo grado: Ana Bordalás.

Todo aquello que sucede en los cuatro momentos que abarcan de 1962 a 1999 procede de la memoria de Ana, la cual lo narra a través de imágenes y de una voz en off de carácter diegético. Esto es así pues realmente aquello que narra mediante la voz en off es aquello que está escribiendo, en el presente, en la carta.

La elección de la voz en off para narrar, sobre todo, los interludios entre épocas fue algo que pensé durante varios días. No soy muy partidario de este recurso, pero creo que en este guion era necesario para dotar de un mayor conocimiento al espectador sobre qué pasaba entre las diferentes épocas.

5.5. ESTRUCTURA

La estructura no obedece a la clásica estructura propuesta por Field, aunque en algunos aspectos se le parece. Más o menos el guion sigue una estructura fija que fragmente la trama en cuatro partes bien diferenciadas, tal y como he dicho antes.

Así, el guion sigue, más o menos, esta estructura:

- **Prólogo.** Presente – 2019
- **Introducción.** Verano de 1962.
- **Desarrollo.** Otoño de 1967 – Invierno de 1975.
- **Clímax.** Primavera de 1999.
- **Desenlace.** Presente – 2019

A su vez, los diferentes actos se estructuran de la siguiente forma:

- Escena 9. Presente. Ana habla con Amanda.
- Interludio. Voz en off. Se explica qué ha pasado entre los dos actos en cuestión.
- Interludio. Se introduce la escena que dará pie al siguiente acto. Ambos interludios se desarrollan en paralelo.
- Acto.
- Primer clímax.
- Presente. Ana, de anciana, visita un lugar importante del caserón. A veces se entremezcla con voz en off.
- Segundo clímax.
- Escena 9.

Puede parecer una estructura compleja, pero creo que dota de dinamismo a los diferentes actos del guion.

5.6. LOCALIZACIONES

El guion tiene muy pocas localizaciones. De hecho, diría que el 90% se concentra en el caserón familiar. El resto son localizaciones secundarias, necesarias para la historia, pero que no presentan ninguna otra intención. Creo que el hecho de que todo se localice en un mismo lugar dota al guion de personalidad.

5.7. TÍTULO

El título hace referencia al sacrificio que Ana hará al final del guion no entregándole la carta a su hija.

5.8. OTRAS DECISIONES

Respecto a este apartado, querría mencionar ciertas decisiones narrativas que, creo, conviene explicar:

- Que Carmen sufra de meningitis es necesario para hacer evolucionar el arco de Gonzalo. Así, que su hija esté enferma, cerca de la muerte, le hará replantearse las cosas, además de reconciliarse con su padre.
- Que Ramón deje parálítico a Gonzalo también es necesario. Es una forma de justificar el enfado de Amanda con Ana cuando lo ve en la boda con su madre. Si simplemente le hubiese pegado una paliza, no habría sido lógico tamaño enfado.
- Cierro ciertas tramas de forma rápida y apresurada a través de muertes. Por ejemplo, las de Laura, Eugenia y Carmen. Es un recurso fácil y no muy elaborado, pero era la única forma que se me ocurría de no dejar esas tramas sueltas sin alargar el guion demasiado.
- Con el personaje de Gonzalo quería provocar un dilema en el espectador: por un lado, es un canalla, capaz de violar a una persona. Pero por otro lado, tiene un arco de redención. Dejo en el aire la tesitura de si las personas pueden cambiar o no.

6. TRATAMIENTO DE GUION

A continuación desarrollaré el tratamiento de guion de *Sacrificio* acorde con lo expuesto en el marco teórico.

Esta parte está compuesta por:

1. Idea Narrativa.
2. Storyline.
3. Sinopsis.
4. Construcción de personajes.
5. Escaleta.
6. Tratamiento.

6.1. IDEA NARRATIVA

El amor es querer más a una persona de lo que te quieres a ti mismo.

6.2. STORYLINE

Una mujer se reencuentra con su hija después de veinte años sin verla debido a una disputa del pasado. La mujer duda entre entregarle o no una carta donde le cuenta toda la verdad acerca de su pasado. Finalmente, no le entregará la carta. La hija se marchará sin perdonarla.

6.3. SINOPSIS

Amanda Del Valle se encuentra en el velatorio de Gonzalo Del Valle, su padre recientemente fallecido.

El velatorio se celebra en el caserón familiar. Una vez se marchan todos los que han acudido, Amanda va a la habitación donde reposa el cuerpo de Gonzalo, con la intención de despedirse de él. Cuando llega a la habitación se encuentra a su madre, Ana Bordalás, de pie frente al ataúd. Amanda, estupefacta, no puede creer lo que está viendo. Ana, sin mediar palabra, se marcha de la habitación.

Amanda la sigue hasta el jardín trasero. Allí, se encontrará a Ana observando un sauce llorón, el cual reposa a la orilla de un río.

Verano de 1962.

Javier Del Valle le hace una visita a Ramón Expósito en la cuadra.

Cuando Javier se marcha, Ramón escucha un ruido proveniente del exterior. Decide salir de la cuadra. Una vez en el jardín, Ana le da un susto. Él se enfada y ella se ríe.

Ana conduce a Ramón hasta el sauce llorón, donde se sientan. Allí, le pide a Ramón que calle y escuche. Desde el río, comienzan a oír como las ranas están empezando a croar. Ana le dice a Ramón que esas ranas en particular siempre croan a las doce de la noche. Ramón no parece comprender nada. Entonces, Ana le felicita: es su cumpleaños.

Continúan con la conversación. Hablan sobre cómo se echarán de menos cuando Ana se marche a vivir a Madrid —son novios—; hablan de Gonzalo, el hijo de Javier; y hablan de la relación entre Ramón y Javier.

Al final de la conversación, Ana le entregará un collar a Ramón, aduciendo que se lo da para que nunca se olvide de ella.

Al día siguiente, Ana está en la cocina junto a su madre, Eugenia Sancho. Ésta le manda a por leña a un corral.

Ana llega al corral. Una vez allí, se topa con Gonzalo. Es la primera vez que se ven en persona. Comienzan a hablar. A medida que la conversación avanza, el tono de ésta se torna siniestro.

Gonzalo trata de abusar sexualmente de Ana. Cuando está cerca de hacerlo, escuchan a Eugenia llamar a su hija desde el exterior. Gonzalo amenaza a ANA con matarla si cuenta lo que ha pasado.

Pasa una semana. Ana cree que Gonzalo se ha marchado del caserón. Va hasta su habitación, dispuesta a cambiarle las sábanas. No obstante, cuando abre la puerta, se encuentra con Gonzalo. Entonces, él la viola.

Otoño de 1967.

A causa de la violación, Ana se queda embarazada de Carmen Del Valle. Una vez nace, el padre de Gonzalo, con la previa aprobación de Eugenia, los obliga a casarse.

Gonzalo, Ana y Carmen se dirigen hacia el caserón en coche. Carmen está enferma, pero no saben exactamente qué le pasa. Sus síntomas son fiebre y constantes mareos.

Mientras cenan, junto a Javier y Laura Polo —la madre de Gonzalo—, aparece Bernarda Herrero, la nueva sirvienta. Gonzalo la mira con lujuria.

Cuando Bernarda se marcha, Ana se percató de que Carmen se encuentra realmente mal. Decide llevarla a la habitación, acostarla y ponerle un paño de agua fría en la frente. Duerme junto a ella.

Cuando Ana se despierta, todavía es de noche. Sin hacer ruido, se marcha de la habitación de Carmen. Cuando llega a la suya, abre la puerta con cuidado. Para su sorpresa, descubre que dentro están Gonzalo y Bernarda haciendo el amor. Entonces, decide marcharse de allí y salir al jardín.

Una vez llega al jardín, se dirige al sauce. Allí se encuentra con Ramón. Los dos mantienen una conversación acerca de su pasado, y de cómo cambió todo para ellos cuando nació Carmen. Al final de la conversación, Ramón trata de besar a Ana, pero ésta lo rechaza.

Pasa el tiempo, y las conversaciones entre Ana y Ramón se suceden con asiduidad. Carmen, por su parte, parece que mejora. Hasta que, un día, se desmaya. Gonzalo es quien la lleva al hospital.

Tras varios días, Ana no puede más y decide marcharse a Madrid para estar junto a su hija. No obstante, antes de irse decide ir a despedirse de Ramón. Cuando llega a la cuadra, ve como éste tiene el collar que ella le regaló colgado en una esquina. Hacen el amor.

Invierno de 1975.

Carmen sufre de meningitis. Sobrevive, pero la enfermedad la deja sorda. Gonzalo se reconcilia con su padre. Entre 1967 y 1975, tanto Eugenia como Laura mueren.

En 1968 nace Amanda, fruto de la relación sexual entre Ramón y Ana. Ésta no le dice nada a Ramón. De hecho, le hace creer a Gonzalo que es hija suya, con la intención de protegerla.

En 1975, Gonzalo y Ana llegan al caserón familiar para ver a Javier. Al parecer, está gravemente enfermo.

Éste pide hablar con Ana en privado. Ambos mantienen una conversación en la que Javier le dice, en primer lugar, que le perdone por haberla obligado a casarse con Gonzalo. En segundo lugar, que él fue quien mató al padre de Ramón durante los años posteriores a la Guerra Civil, y que por eso lo adoptó.

Al día siguiente, Ana habla con Ramón. Duda entre contarle o no la verdad acerca de Javier. Finalmente, no lo hace. Por su parte, Javier muere a las pocas semanas de aquella conversación con Ana.

Después del entierro, por la noche, Gonzalo y Ana están recogiendo las cosas del cuarto de Javier, cuando Gonzalo le pide a Ana que nunca les cuente a sus hijas la verdad sobre él; sobre que él la violó. Al mismo tiempo, Ramón, que después de la muerte de Javier ha decidido marcharse a Valencia a vivir, va a ver a Ana para despedirse de ella.

Ana y Gonzalo comienzan a discutir. Mientras, Ramón se topa con Amanda en un pasillo, la cual aduce que no puede dormir.

Cuando la discusión entre Ana y Gonzalo sube de tono, éste le dice a Ana que su madre, Eugenia, siempre supo que él la había violado. Ana, fuera de sí, le confiesa a Gonzalo que Amanda no es hija suya, si no de Ramón. Entonces, Gonzalo la golpea.

Ana logra salir de la habitación. Una vez sale, Ramón la defiende frente a Gonzalo. Amanda está presente durante la pelea. En un momento dado, Ramón empuja a Gonzalo contra un radiador, partiéndole la columna.

Primavera de 1999.

Gonzalo se queda paralítico a causa del golpe recibido en la columna. Ana y él dejan de vivir juntos. En 1981, se divorcian.

Durante el periodo existente entre 1975 y 1999, Ana se distancia de sus hijas.

En 1999, Amanda celebra su boda en el caserón. Se va a casar con Pedro Muñoz. A la boda asisten Ana, Gonzalo, Bernarda, Carmen, y diversos amigos y familiares.

Después de la ceremonia, Ana y Gonzalo mantienen una conversación. Éste le da las gracias por nunca contarles la verdad a sus hijas. Ana le dice que no les dijo nada porque, a pesar de saber que Amanda no era su hija biológica, él siempre cuidó de ella.

Antes de marcharse, Ana habla con Amanda. Ésta le recrimina que nunca fuese una buena madre. Además, le dice que está embarazada, y que piensa ser mucho mejor madre de lo que ella fue.

Ana se marcha. Amanda, arrepentida, la sigue, dispuesta a pedirle perdón. Entonces ve como Ana se sube a un coche en marcha. Extrañada, se acerca. Una vez llega, ve como quien conduce el coche no es otro que Ramón, el hombre que dejó paralítico a Gonzalo. Amanda estalla. Le dice a Ana que no quiere verla nunca más.

Volvemos al principio. Ana le pregunta a Amanda si quería a Gonzalo, a lo que ésta responde que sí, que más que nada en este mundo. Entonces descubrimos que Ana le había escrito una carta a Amanda contándole toda la verdad.

Finalmente, no le entrega la carta.

Amanda se marcha. Sus hijos le preguntan que quién era esa señora, a lo que ésta responde que no era nadie. Ana, por su parte, también se va.

Vemos como, antes de irse, ha arrojado la carta al río.

6.4. CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

Ana Bordalás — Protagonista.

1. **Año de nacimiento.** 1944
2. **Ocupación.** Varias ocupaciones a lo largo de su vida: sirvienta —hasta 1962—, ama de casa —de 1963 a 1975—, cajera en un supermercado —a partir de 1976—.
3. **Amigos.** Ramón Expósito, Carmen Del Valle, Amanda Del Valle.
4. **Enemigos.** Gonzalo Del Valle —en mayor medida—, Javier Del Valle, Eugenia Sancho —en menor medida—. Amanda Del Valle hacia el final de su vida.
5. **Apariencia.** Tez blanca, pelo negro, ojos azules, rasgos finos, belleza inusual, estatura media, complexión delgada.
6. **Visión del mundo.** Varía a lo largo de su vida: optimista —hasta 1962—, realista, a veces pesimista —a partir de 1963—.
7. **Manera de ser.** Risueña, soñadora, buena persona, empática, comprensiva, sufridora.
8. **Estilo personal.** No tiene un estilo definido. No obstante, suele vestir vestidos en verano/primavera, y jerséis con vaqueros en otoño/invierno.

9. **Pasatiempos.** No se especifican.
10. **Ilusiones.** Convertirse en actriz. A lo largo de su vida esta ilusión se irá diluyendo. Hacia el final, su mayor ilusión será reconciliarse con su hija.

Gonzalo Del Valle — Antagonista.

1. **Año de nacimiento.** 1938
2. **Ocupación.** Abogado.
3. **Amigos.** Carmen Del Valle, Amanda Del Valle, Javier Del Valle —desde 1968—, Laura Polo, Bernarda Herrero.
4. **Enemigos.** Ana Bordalás, Ramón Expósito, Javier Del Valle —hasta 1968—.
5. **Apariencia.** Tez blanca, ojos marrones, pelo negro, bigote fino, rasgos marcados, belleza cautivadora, estatura alta, complexión media.
6. **Visión del mundo.** Realista.
7. **Manera de ser.** Egocéntrico, manipulador, egoísta. A partir de la enfermedad de Carmen, aflorará en él la empatía y el sentimiento de culpabilidad.
8. **Estilo personal.** No tiene un estilo definido. No obstante, suele vestir con camisa la mayoría de las veces.
9. **Pasatiempos.** No se especifican.
10. **Ilusiones.** No se especifican. A partir de la muerte de Javier, que sus hijas nunca sepan que violó a Ana.

Ramón Expósito — Protagonista.

1. **Año de nacimiento.** 1939

2. **Ocupación.** Mozo de cuadra. A partir de la muerte de Javier, no sabemos a qué se dedica.
3. **Amigos.** Ana Bordalás, Javier Del Valle.
4. **Enemigos.** Gonzalo Del Valle, Amanda Del Valle.
5. **Apariencia.** Tez aceitunada, ojos marrones, pelo negro, rasgos marcados, belleza ruda, estatura alta, complexión grande.
6. **Visión del mundo.** Optimista, casi inocente, hasta 1962. Pesimista, a veces, a partir de 1963.
7. **Manera de ser.** Buena persona, amable, empático, soñador, iluso.
8. **Estilo personal.** No tiene un estilo definido.
9. **Pasatiempos.** Montar a caballo.
10. **Ilusiones.** Casarse con Ana Bordalás.

Javier Del Valle — Secundario.

1. **Año de nacimiento.** 1912
2. **Ocupación.** Terrateniente.
3. **Amigos.** Ramón Expósito, Laura Polo, Eugenia Sancho, Bernarda Herrero, Gonzalo Del Valle —a partir de 1968—.
4. **Enemigos.** Ana Bordalás, Gonzalo Del Valle —hasta 1968—.
5. **Apariencia.** Tez blanca, ojos marrones, pelo blanco, rasgos marcados, arrugas, estatura media, complexión delgada.
6. **Visión del mundo.** Realista. Comprende cómo es el mundo.
7. **Manera de ser.** Intenta hacer siempre el bien y empatizar con la gente. Es capaz de aplicar la dicha “el fin justifica los medios” a sus decisiones.
8. **Estilo personal.** Siempre viste con camisa.

9. **Pasatiempos.** Montar a caballo, pasear por el bosque, disfrutar de sus nietas.
10. **Ilusiones.** Reconciliarse con su hijo, reconciliarse con Ana.

Amanda Del Valle — Secundario.

1. **Año de nacimiento.** 1968
2. **Ocupación.** No se especifica.
3. **Amigos.** Gonzalo Del Valle, Bernarda Herrero, Pedro Muñoz, Alejandro Muñoz, María Muñoz, Carmen Del Valle.
4. **Enemigos.** Ana Bordalás.
5. **Apariencia.** Tez aceitunada, ojos verdes, pelo negro, rasgos marcados, belleza clásica, estatura baja, complexión delgada.
6. **Visión del mundo.** Rencorosa, pesimista.
7. **Manera de ser.** Rencorosa, sufridora, buena con los suyos.
8. **Estilo personal.** No tiene.
9. **Pasatiempos.** No se especifican.
10. **Ilusiones.** No se especifican.

Carmen Del Valle — Secundario.

1. **Año de nacimiento.** 1963
2. **Ocupación.** No se especifica.
3. **Amigos.** Gonzalo Del Valle, Bernarda Herrero, Pedro Muñoz, Alejandro Muñoz, María Muñoz, Ana Bordalás.
4. **Enemigos.** No tiene.

5. **Apariencia.** Tez blanca, ojos marrones, pelo negro, rasgos marcados, belleza inusual, estatura media, complexión media.
6. **Visión del mundo.** No se especifica.
7. **Manera de ser.** No se especifica.
8. **Estilo personal.** No tiene.
9. **Pasatiempos.** No se especifican.
10. **Ilusiones.** No se especifican.

Bernarda Herrero — Secundario.

1. **Año de nacimiento.** 1941
2. **Ocupación.** Sirvienta, ama de casa.
3. **Amigos.** Gonzalo Del Valle, Carmen Del Valle, Amanda Del Valle, Laura Polo, Eugenia Sancho.
4. **Enemigos.** No tiene.
5. **Apariencia.** Tez blanca, ojos verdes, pelo rubio, rasgos afilados, belleza clásica, estatura baja, complexión delgada.
6. **Visión del mundo.** No se especifica.
7. **Manera de ser.** Se preocupa por los suyos. No es muy inteligente. Es buena persona.
8. **Estilo personal.** No tiene un estilo definido.
9. **Pasatiempos.** No se especifican.
10. **Ilusiones.** Casarse con Gonzalo.

Eugenia Sancho — Secundario.

1. **Año de nacimiento.** 1916.

2. **Ocupación.** Sirvienta,
3. **Amigos.** Javier Del Valle, Bernarda Herrero, Gonzalo Del Valle, Laura Polo, Ana Bordalás —hasta 1963—.
4. **Enemigos.** Ana Bordalás, a partir de 1963.
5. **Apariencia.** Tez blanca, ojos marrones, pelo canoso, arrugas, belleza no canónica, estatura baja, complexión gruesa.
6. **Visión del mundo.** No se especifica.
7. **Manera de ser.** Chabacana, de pueblo, gruñona, buena persona.
8. **Estilo personal.** No tiene un estilo definido.
9. **Pasatiempos.** No se especifican.
10. **Ilusiones.** Reconciliarse con Ana. Nunca lo consigue.

Laura Polo — Secundario.

1. **Año de nacimiento.** 1914
2. **Ocupación.** No tiene.
3. **Amigos.** Gonzalo Del Valle, Carmen Del Valle, Amanda Del Valle, Eugenia Sancho, Javier Del Valle, Bernarda Herrero.
4. **Enemigos.** No tiene.
5. **Apariencia.** Tez blanca, ojos azules, pelo rubio canoso, rasgos afilados, belleza clásica, estatura media, complexión delgada.
6. **Visión del mundo.** No se especifica.
7. **Manera de ser.** Algo altiva, soberbia.
8. **Estilo personal.** Suele vestir con vestidos.
9. **Pasatiempos.** No se especifican.

10. **Ilusiones.** No se especifican.

Pedro Muñoz — Secundario.

1. **Año de nacimiento.** 1965
2. **Ocupación.** Banquero.
3. **Amigos.** Gonzalo Del Valle, Carmen Del Valle, Amanda Del Valle, Ana Bordalás.
4. **Enemigos.** No tiene.
5. **Apariencia.** Tez morena, ojos azules, pelo negro, rasgos fuertes, belleza clásica, estatura alta, complexión delgada.
6. **Visión del mundo.** No se especifica.
7. **Manera de ser.** Se preocupa por los suyos. Es buena persona.
8. **Estilo personal.** No tiene un estilo definido.
9. **Pasatiempos.** No se especifican.
10. **Ilusiones.** No se especifican.

Alejandro Muñoz — Extra.

María Muñoz — Extra.

Diego Campuzano — Extra.

Mariano Martínez — Extra.

6.5. ESCALETA

1. EXT. BOSQUE - DÍA

Un Halcón trata de cazar a un Lebrato. Aparece una Liebre para defender al Lebrato. El Halcón mata a la Liebre.

2. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Amanda Del Valle (51) se despide de la gente que sale del caserón. Junto a ella están **Pedro Muñoz** (53), **Carlos Muñoz** (19) y **María Muñoz** (15). **Bernarda Herrero** (78) se acerca para hablar con Amanda.

3. INT. ALA CENTRAL, PRIMER PISO – DÍA

Amanda le dice a Pedro que quiere despedirse de su padre a solas.

4. INT. PASILLO ESTE, PRIMER PISO – DÍA

Amanda camina por el pasillo hasta llegar a la única habitación que tiene la puerta abierta.

5. HABITACIÓN 8 – DÍA

Ana Bordalás (75) está frente a un ataúd. Amanda no puede creer lo que ve. Ana se marcha de la habitación.

6. INT. PASILLO ESTE, PRIMER PISO – DÍA

Amanda sale de la habitación. Ve como Ana sale al exterior.

7. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Amanda sale al exterior. Le pregunta a Pedro dónde ha ido Ana. Éste se lo señala.

8. EXT. JARDÍN LATERAL ESTE – DÍA

Amanda persigue a Ana.

9. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Amanda entra en el jardín trasero. Ana está observando un sauce llorón.

10. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

Javier Del Valle (50) lanza un cigarro al río. Se dirige hacia la cuadra.

11. INT. CUADRA – NOCHE

Javier entra en la cuadra. Se dirige hacia el único box abierto.

12. INT. BOX – NOCHE

Ramón Expósito (23) le cepilla las patas a un caballo. Mantiene una conversación con Javier. Éste se marcha. Ramón se queda solo. Escucha un ruido, proveniente del exterior. Sale para comprobar qué lo ha causado.

13. INT. CUADRA – NOCHE

Ramón vuelve a escuchar el ruido. Decide salir al jardín trasero.

14. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

RAMÓN sale. ANA (18) le da un susto. Luego, llegan al sauce. Se sientan. Mantienen una conversación relacionada con su relación. Ella le da un collar a él.

15. EXT. CASERÓN – DÍA

Imagen exterior del caserón.

16. INT. COCINA – DÍA

Ana corta verdura, cuando **Eugenia Sancho** (46), su madre, la manda a por leña.

17. EXT. JARDÍN LATERAL OESTE – DÍA

Ana se dirige, enfurruñada, hacia el corral.

18. INT. CORRAL – DÍA

Ana se encuentra con **Gonzalo Del Valle** (24) en el corral. Tras una conversación, él trata de abusar sexualmente de ella. Entonces aparece Eugenia. Ana no dice nada.

19. INT. HABITACIÓN 13 – DÍA

Ana (75) observa la habitación, completamente vacía.

20. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO – NOCHE

Ana (18) camina por el pasillo. Abre la puerta de una habitación. Dentro está Gonzalo (24). Ana entra.

21. INT. HABITACIÓN 13 – NOCHE

Gonzalo, tras una breve conversación, viola a Ana.

22. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

Las ranas croan.

9. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Amanda le pregunta a Ana el porqué de su visita.

23. EXT. CARRETERA – DÍA

Es otoño. Un coche circula por la carretera.

24. INT. COCHE – DÍA

Conduce Gonzalo (24). Junto a él está Ana (23). Detrás está sentada **Carmen Del Valle** (4).

25. EXT. CARRETERA – DÍA

El coche continua su marcha.

24. INT. COCHE – DÍA

Ana mira por la ventanilla.

26. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO – NOCHE

Ana (18) camina de forma errática por el pasillo.

24. INT. COCHE – DÍA

Ana vuelve su vista al frente. En la mano izquierda lleva puesto un anillo.

28. EXT. CARRETERA – DÍA

El coche se aproxima al caserón.

24. INT. COCHE – DÍA

Vemos la imagen de Gonzalo y Ana, completamente en silencio.

29. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

El coche aparca en el jardín. En la puerta del caserón esperan Javier y **Laura Polo** (53). Ana le mide la fiebre a Amanda, preocupada. No tiene.

30. INT. HABITACIÓN 3 – NOCHE

Están cenando Javier, Laura, Gonzalo, Ana y Carmen. Aparece Bernarda (26). Gonzalo la mira de forma lujuriosa. Carmen dice que se encuentra mal. Ana se la lleva.

31. INT. HABITACIÓN 12 – NOCHE

Ana arropa a Carmen. Se queda dormida junto a ella, en la cama.

32. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

La noche está en calma.

33. INT. HABITACIÓN 12 – NOCHE

Ana despierta. Carmen sigue durmiendo. La primera se marcha de la habitación sin hacer ruido.

34. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO – NOCHE

Ana abre una puerta. Dentro están Gonzalo y Bernarda haciendo el amor. Ana se marcha.

35. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

Ana se encuentra con Ramón (28). Mantienen una conversación relacionada con ellos mismos, con su nueva situación y con su pasado. Al final, él intenta besarla,

pero ella lo rechaza, marchándose. Antes de entrar en el caserón, ve como Javier la observa desde una ventana.

36. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Ana está sentada. Observa como Javier y Carmen juegan. Gonzalo está algo más alejado.

37. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO – NOCHE

Ana sale de una habitación tratando de no hacer ruido.

38. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

Ana y Ramón se sientan en el sauce.

36. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Ana sigue observando como juegan Carmen y Javier.

39. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

Ana y Ramón están sentados en el sauce, hablando. No escuchamos lo que se dicen.

36. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Carmen desaparece detrás de unos matorrales. Javier los rodea. Desde allí, pide ayuda. Gonzalo y Ana acuden, corriendo.

40. INT. CUADRA – DÍA

Ana (75) observa el box desde la cuadra. Entra.

41. INT. BOX – DÍA

Ana se detiene frente a la pared contraria a la puerta, mirando la esquina izquierda de dicha pared.

42. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Ana (23) mira como Gonzalo (29) está dentro del coche. Carmen está en el asiento del copiloto. Gonzalo arranca, el coche se marcha.

43. INT. HABITACIÓN 15 – DÍA

Ana está haciendo la maleta. Mira por la ventana, a través de la cual ve a Ramón.

44. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Ana se aproxima a la cuadra.

45. INT. CUADRA – DÍA

Ana entra en la cuadra. Se dirige al único box abierto.

46. INT. BOX – DÍA

Ana entra en el box, donde está Ramón. Ve el collar que le regaló hace años. Acaban haciendo el amor.

47. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

El jardín está en calma.

48. EXT. BOSQUE – DÍA

Un Lebrato surge de un agujero.

9. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Ana le dice a Amanda que quiere darle algo. Pero antes, quiere preguntarle una cosa.

49. EXT. CASERÓN – NOCHE

Nieva con fuerza. El caserón no tiene luz.

50. EXT. JARDÍN DELANTERO – NOCHE

Dos focos irrumpen en medio de la oscuridad.

51. INT. HABITACIÓN HOSPITAL – NOCHE

Carmen (4) está tumbada sobre una cama. Ana (23) está junto a ella. Javier y Gonzalo (29) dialogan con un doctor. Javier y Gonzalo se abrazan.

52. INT. COCHE – NOCHE

Conduce Gonzalo (37). Junto a él está Ana (31).

53. INT. SALÓN, CASA MADRID – DÍA

Gonzalo (30) está sentado. Ana (24) se sienta encima. Le pide que le haga el amor.

52. INT. COCHE – NOCHE

El coche se aproxima al caserón.

54. INT. SALÓN, CASA MADRID – DÍA

Gonzalo (32) se comunica con Carmen (8) mediante lenguaje de signos. Ana (26) sostiene a Amanda (3) en brazos.

55. EXT. JARDÍN DELANTERO – NOCHE

Bernarda (34) espera en la puerta del caserón. El coche se detiene frente a ella.

56. INT. SALÓN, CASA MADRID – DÍA

No hay nadie en el salón.

57. INT. PASILLO, CASA MADRID – DÍA

Al fondo, hay una puerta abierta. Dentro de la habitación vemos a Ana (28),

58. INT. DORMITORIO, CASA MADRID – DÍA

Ana sostiene en sus manos el collar. Llegan Gonzalo (34), Carmen (10) y Amanda (5).

55. EXT. JARDÍN DELANTERO – NOCHE

Gonzalo baja del coche y se adentra en el caserón. Lo siguen Ana y Bernarda.

59. INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO – NOCHE

Gonzalo, Bernarda y Ana suben las escaleras.

60. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO – NOCHE

Gonzalo llega hasta el final del pasillo, donde espera Ramón (35). De la habitación de Javier sale **Diego Campuzano** (48), el doctor.

Gonzalo entra a ver a Javier. Ramón y Bernarda se marchan. Gonzalo sale, y le dice a Ana que Javier quiere verle en privado.

61. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Ana entra. Javier le dice que la perdone por obligarla a casarse con Gonzalo, y que coja una fotografía. En la fotografía vemos a Javier junto a otro hombre.

62. EXT. BELCHITE – DÍA

Javier (25) está en medio de la batalla.

61. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Javier le cuenta a Ana quién era ese hombre. Se llamaba Mariano.

62. EXT. BELCHITE – DÍA

Javier sigue a dos enemigos hasta una casa.

63. INT. CASA, BELCHITE – DÍA

Javier entra. Uno de los enemigos es **Mariano Martínez** (28). Javier se marcha.

61. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Javier sigue con su relato.

64. EXT. BOSQUE – DÍA

Javier (29) lleva un arma en la mano. Al fondo hay un campamento de maquis.

61. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Javier sigue con su relato.

65. EXT. CAMPAMENTO, BOSQUE – DÍA

Varios maquis vigilan el perímetro.

66. EXT. BOSQUE – DÍA

Uno de los soldados de Javier se tropieza. Los maquis dan la alarma. Se produce un tiroteo.

Javier persigue a uno de los maquis hasta llegar a un río. El maqui resulta ser Mariano. Tiene un bebé en brazos. Javier mata a Mariano, y se lleva al bebé.

61. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Ana estalla contra Javier. Gonzalo la saca a rastras de la habitación.

67. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Ana está sentada, observando la fotografía donde aparecen Javier y Mariano. Llegan en coche Gonzalo, Carmen y Amanda. Se adentran en el caserón, mientras que Ana se queda fuera.

Ramón sale del caserón. Ana habla con él. Finalmente no le dice nada.

68. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Asistimos al entierro de Javier.

69. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Ana arroja la fotografía al río.

70. INT. HABITACIÓN 19 – DÍA

Ana (75) observa la habitación.

71. EXT. JARDÍN DELANTERO – NOCHE

Llueve en el jardín.

72. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Ana (31) está recogiendo cosas. Gonzalo (36) se sienta en la cama. Le dice a Ana que quiere hablar con ella.

73. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

Ramón (35) entra en el caserón.

72. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Gonzalo le dice a Ana que se arrepiente de no haberse reconciliado antes con su padre.

74. INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO – NOCHE

Ramón sube las escaleras. Se dirige hacia el pasillo del Ala Este.

72. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Gonzalo le suplica a Ana que no le cuente a Amanda y a Carmen que él la violó. Ana se quiere marchar, pero Gonzalo la agarra del brazo.

75. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO – NOCHE

Ramón se encuentra con Amanda, la cual está asustada por los truenos. Ramón le dice que quiere despedirse de Ana.

72. INT. HABITACIÓN 19 – NOCHE

Ana estalla cuando Gonzalo le agarra del brazo. Gonzalo le dice que Eugenia sabía que él la violó. Ana le dice que Amanda no es su hija. Gonzalo golpea a Ana.

75. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

ANA logra salir de la habitación. GONZALO la sigue. Éste se pelea con RAMÓN, hasta que el último lo estampa contra un radiador, partiéndole la columna.

9. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

ANA le pregunta a AMANDA si quería a GONZALO. AMANDA dice que sí.

76. EXT. CASERÓN – DÍA

Atardece. Aire primaveral.

77. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

Está lleno de coches.

78. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

El jardín está acicalado para la celebración de una boda. Se casan PEDRO (33) y AMANDA (31). A AMANDA la acompaña GONZALO (61) sobre una silla de ruedas, empujada por CARMEN (36).

En las sillas para los invitados están ANA (55) y BERNARDA (58).

75. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO – NOCHE

ANA observa como GONZALO grita de dolor.

79. INT. SALÓN, CASA MADRID – DÍA

ANA (31) se despide de AMANDA (7) y CARMEN (11), que se marchan junto a GONZALO (36) y BERNARDA (34).

80. EXT. CALLE, MADRID – DÍA

ANA (38) camina por la calle. Entra en un local.

81. INT. LOCAL – DÍA

ANA ensaya una obra de teatro.

82. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Se celebra el cumpleaños de AMANDA (16). Todos lo hacen menos ANA (38), sentada lejos de la multitud.

81. INT. LOCAL – DÍA

ANA continúa ensayando.

83. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

ANA camina solitaria.

84. INT. LOCAL – DÍA

ANA se despide y sale del local.

85. EXT. CALLE, MADRID – DÍA

ANA camina cuando un coche se detiene a su lado. Dentro está RAMÓN (43). ANA se sube a su coche.

86. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

El cura casa a PEDRO y a AMANDA.

87. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

GONZALO da un discurso delante de todo el mundo sobre su hija y lo mucho que la quiere.

88. EXT. CASERÓN – NOCHE

La noche está en calma.

89. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

ANA y GONZALO mantienen una conversación sobre AMANDA y CARMEN. Él le da las gracias por no contarles nunca nada sobre la violación.

90. EXT. BOSQUE – NOCHE

Una Libre y un Lebrato corretean por el bosque.

91. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

AMANDA y ANA mantienen una conversación sobre lo mala madre que fue ANA en el pasado.

93. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

ANA (75) camina por el jardín delantero. Se acerca a la puerta del caserón, y para su sorpresa, logra abrirla sin dificultades.

94. EXT. JARDÍN TRASERO – NOCHE

AMANDA parece contrariada. Echa a andar hacia el jardín lateral Oeste.

95. INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO – DÍA

ANA (75) sube las escaleras. Luego, se dirige hacia el pasillo del Ala Este.

96. EXT. JARDÍN DELANTERO – NOCHE

AMANDA sale del jardín lateral Oeste. A lo lejos, ve como ANA está aproximándose al coche que estaba en marcha. AMANDA se dirige hacia allí.

97. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO – DÍA

ANA (75) observa, desde una de las ventanas, el lugar exacto del jardín donde se encuentra el coche en la escena anterior.

98. INT. COCHE – NOCHE

ANA se sube. En el asiento del piloto está RAMÓN (60). ANA le dice que arranque. Entonces aparece AMANDA, que estalla en cólera al ver a RAMÓN. Después de una breve discusión, AMANDA le dice a ANA que no quiere verla nunca más.

99. EXT. BOSQUE – NOCHE

La Liebre y el Lebrato caminan por el bosque cuando un coche los separa. La Liebre busca de forma desesperada al Lebrato sin éxito.

9. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

AMANDA le dice a ANA que no quiere saber nada de ella. Se marcha. ANA se queda completamente sola.

100. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

AMANDA se dirige hacia un coche situado en el jardín delantero. Entra en el coche. MARÍA le pregunta que quién era esa señora. AMANDA responde que nadie.

101. INT. COCHE – DÍA

Dentro del coche, reina el silencio. En un momento dado, se cruzan otro coche a lo largo de la carretera, que va en dirección al caserón.

102. EXT. JARDÍN DELANTERO – DÍA

ANA espera en el jardín delantero. Aparece un coche. ANA se sube. Dentro está RAMÓN (80).

103. INT. COCHE – DÍA

RAMÓN mira a ANA. Le pregunta si se la ha dado. ANA niega con la cabeza.

104. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

El coche se marcha, desapareciendo entre la maleza del bosque por la carretera. El jardín delantero se queda completamente vacío.

105. EXT. JARDÍN TRASERO – DÍA

Una carta es movida por el viento, desde el sauce hasta el río, donde acaba finalmente por hundirse.

6.6. TRATAMIENTO

1. EXT. BOSQUE - DÍA

Atardece.

Un Halcón descansa sobre una rama de un árbol. Entonces, ve a un Lebrato corretear por el bosque. Se lanza a por él. Justo cuando está a punto de cazarlo, aparece una Liebre, la cual aparta al Lebrato de la trayectoria del Halcón.

Se produce, entonces, una lucha entre la Liebre y el Halcón que se salda con la muerte de la Liebre. El Halcón se la lleva volando. El Lebrato se queda solo e indefenso.

2. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

La puerta del caserón está abierta. Por ella está saliendo gente, la mayoría ancianos, todos vestidos de luto.

AMANDA DEL VALLE (51) se despide de ellos. Junto a ella están **PEDRO MUÑOZ** (53), **CARLOS MUÑOZ** (19) y **MARÍA MUÑOZ** (15).

BERNARDA HERRERO (78) se acerca a **AMANDA**. Hablan sobre cómo echarán de menos al padre de la segunda.

BERNARDA se marcha.

3. INT. ALA CENTRAL, PRIMER PISO - DÍA

AMANDA entra junto a **PEDRO**. Ésta le dice a él que quiere despedirse de su padre, a solas. **PEDRO**, comprensivo, le

da un beso en la mejilla y sale fuera. AMANDA, por su parte, entra en el Ala Este del caserón.

4. INT. PASILLO ESTE, PRIMER PISO - DÍA

AMANDA camina por el pasillo cuando se detiene frente a una ventana. Observa unos columpios oxidados situados en el exterior. Rápidamente, aparta la mirada y se dirige hacia la única puerta que está abierta. Cuando mira dentro, se queda de piedra.

5. HABITACIÓN 8 - DÍA

Al fondo de la habitación hay un ataúd cerrado. **ANA BORDALÁS** (75) está frente a él, observándolo fijamente. AMANDA, incrédula, la llama. Pero ANA hace caso omiso. Tras unos instantes, se marcha de la habitación sin mediar palabra con AMANDA. Ésta no sabe cómo reaccionar.

6. INT. PASILLO ESTE, PRIMER PISO - DÍA

AMANDA sale de la habitación. Ve como ANA sale al exterior desde el Ala Central. AMANDA se dirige, rauda, hacia allí.

7. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

AMANDA sale al exterior. Fuera, PEDRO, estupefacto, le pregunta si esa es su madre. AMANDA, cortante, le pregunta que dónde ha ido. PEDRO le señala la esquina que conecta la fachada principal con la fachada lateral Este. AMANDA se dirige hacia allí.

8. EXT. JARDÍN LATERAL ESTE - DÍA

AMANDA gira la esquina. ANA está lejos, casi en el jardín trasero. AMANDA la llama, pero ANA no hace caso.

9. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

AMANDA llega al jardín trasero. Ve como ANA está frente a un sauce llorón, observándolo, a la orilla de un río. AMANDA se acerca y la coge del brazo. No obstante, y a pesar del tirón, ANA no reacciona.

10. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

La noche es plácida. Las aguas del río transcurren con tranquilidad. Los grillos grillan en la oscuridad. La luna llena resplandece en el cielo.

ANA, a través de una Voz Off, le dice a AMANDA que está a punto de contarle la verdad. Que no la odie por ello.

Escuchamos pasos. Entra en escena **JAVIER DEL VALLE** (50), fumando. Lanza el cigarro al río. Gira la vista: clava su mirada en la cuadra, situada en el otro extremo del jardín. Hay luz en su interior. Comienza a andar hacia allí.

RÓTULO:

VERANO DE 1962

11. INT. CUADRA - NOCHE

JAVIER entra. Delante suyo vemos un pasillo. A la derecha están los boxes donde descansan los caballos. Hay tres. Para acceder a ellos se deben traspasar unas

enormes puertas de madera. Dos están cerradas, una está abierta.

12. INT. BOX - NOCHE

Dentro del box está **RAMÓN EXPÓSITO** (23), cepillándole las patas a un caballo. JAVIER entra en el box. Mantiene una conversación sobre el caballo, que recientemente se había lesionado, y sobre JAVIER, el cual parece disgustado: dice que nadie le tiene aprecio. RAMÓN, no obstante, le dice que él sí le tiene aprecio. JAVIER se lo agradece.

De pronto, escuchan un ruido proveniente del exterior del box. JAVIER lo achaca a otro caballo. Después, se marcha, dejando a RAMÓN, de nuevo, solo.

RAMÓN continúa cepillándole las patas al caballo cuando vuelve a escuchar el mismo ruido. Temeroso, decide salir del box.

13. INT. CUADRA - NOCHE

RAMÓN sale del box. Pregunta al aire si hay alguien ahí, pero no obtiene respuesta. Cuando se dispone a volver a entrar al box, escucha pasos provenientes del exterior. Cierra el box y sale al jardín trasero.

14. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

RAMÓN sale de la cuadra. ANA (18), escondida, le da un susto. Comienza a reírse, mientras que RAMÓN, indignado, le pide que pare. Finalmente, ANA para.

Entonces ANA le pregunta a RAMÓN qué hora es. RAMÓN mira su RELOJ de pulsera, brillante y peculiar. Le dice que

cerca de medianoche. ANA, alarmada, arrastra a RAMÓN hasta el sauce. Éste no sabe bien qué está sucediendo.

Una vez llegan al sauce, se sientan. RAMÓN le pregunta a ANA qué hacen allí, pero ésta le pide silencio. De pronto, comienzan a escuchar como las ranas del río empiezan a croar al unísono. ANA le dice a RAMÓN que esas ranas siempre croan a las 12 de la noche. RAMÓN no entiende nada. Entonces ANA se lo explica: ya son más de las 12 de la noche. Le felicita: es su cumpleaños.

ANA y RAMÓN continúan la conversación. Hablan sobre cómo se echarán de menos cuando ella se marche a Madrid para convertirse en actriz. Entre medias, se besan, dando a entender su noviazgo. Cuando ven que decirse eso no sirve de nada, se prometen no hablar de ello.

Siguen la conversación: hablan sobre la relación entre RAMÓN y JAVIER. Sobre cómo el primero ve al segundo como su padre, ya que lo adoptó cuando se quedó huérfano durante la Guerra Civil.

Por último, hablan sobre la relación entre JAVIER y su hijo biológico, GONZALO. Aparentemente, no se llevan demasiado bien. Además, hablan sobre cómo hace años que no aparece por allí.

Finalmente, ANA le entrega a GONZALO un collar, diciéndole que le servirá para acordarse de ella siempre. Van a besarse. Pero ANA esquiva el beso y le da un lametazo a RAMÓN en la mejilla. Una vez lo hace, se levanta rápidamente. RAMÓN, asqueado, comienza a perseguir a ANA por el jardín. Los dos se divierten.

15. EXT. CASERÓN - DÍA

Vemos una imagen exterior del caserón.

16. INT. COCINA - DÍA

ANA está cortando, bastante mal, verdura. A la otra punta de la cocina está **EUGENIA SANCHO** (46), su madre, la cual, cuando se acerca y ve el estropicio que está haciendo ANA, la manda a por leña. ANA obedece a regañadientes.

17. EXT. JARDÍN LATERAL OESTE - DÍA

ANA sale de la cocina por una pequeña puerta. Se dirige al corral, no muy lejos de la pequeña puerta mencionada.

18. INT. CORRAL - DÍA

ANA entra en el corral. Allí se topa de bruces con **GONZALO DEL VALLE** (24), el cual se detiene al verla. Ambos se presentan. Luego, ANA se dirige hacia el fondo del corral, donde comienza a apilar leña en un capazo.

GONZALO se detiene a fumar mientras habla con ANA. Ésta le cuenta que se va a ir a Madrid a vivir. En un momento dado, la pila de troncos del corral se desparrama. ANA le pide ayuda a GONZALO para apilarla bien de nuevo. Éste acepta, se acerca y se sitúa junto a ella. Comienzan a apilar los troncos.

Siguen hablando. En un momento dado, GONZALO le pregunta a ANA por RAMÓN. Le dice que los vio anoche. ANA responde con evasivas. Pero entonces GONZALO, amenazador, le pregunta si se lo ha follado. Entonces ANA decide marcharse, asustada. GONZALO le corta el paso. Se acerca a

ella, con el miembro erecto, dispuesto a forzarla sexualmente.

Cuando está a punto de hacerlo, escuchan a EUGENIA llamar a ANA desde el exterior. GONZALO se separa de ANA, amenazándola con matarla si cuenta algo. EUGENIA aparece por la puerta. Cuando ve a GONZALO, se alegra mucho. Mantienen una breve conversación. Luego, tanto ANA como EUGENIA se marchan. Esta última no sospecha nada de lo que ha ocurrido apenas minutos antes.

GONZALO se queda solo. Mediante una Voz Off, ANA dice que nunca pensó que alguien pudiese albergar tanta maldad.

19. INT. HABITACIÓN 13 - DÍA

ANA (75) está en la habitación, completamente sola. La habitación está llena de telarañas. Mediante una Voz Off, habla sobre como la vida no es como un cuento de hadas.

En un momento dado, mira hacia una pared donde hay un crucifijo. Su mirada denota terror.

20. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

ANA (18) camina por el pasillo. En los brazos lleva unas cuantas sábanas.

Finalmente, se detiene frente a una puerta. La abre. Dentro está GONZALO (24). ANA se sorprende: creía que se había marchado a Madrid de nuevo. GONZALO le dice que se marcha al día siguiente. Éste, amablemente, le pide a ANA que entre en la habitación, que cambie las

sábanas sin preocuparse por él. ANA duda. GONZALO insiste, amablemente. Finalmente, ANA entra, dejando la puerta abierta.

21. INT. HABITACIÓN 13 - NOCHE

ANA comienza a cambiar las sábanas. GONZALO se marcha al fondo de la habitación, donde ANA no puede verlo, ya que está de espaldas.

Cuando ANA termina de cambiar las sábanas, se da cuenta de que GONZALO ha cerrado la puerta. Éste se acerca a ella, e intenta forzarla. ANA se defiende. Entonces se produce un pequeño forcejeo que acaba con ANA estampada contra la pared donde reposa el crucifijo.

GONZALO se acerca y la viola.

22. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

Las ranas comienzan a croar al unísono.

9. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

ANA y AMANDA siguen en la misma posición. AMANDA le pregunta a ANA qué hace allí, pero ésta no responde. Entonces, vemos como se le escapa una lágrima.

23. EXT. CARRETERA - DÍA

Los árboles que pueblan el bosque están perdiendo el follaje.

De pronto, un Peugeot 203 negro entra en escena, circulando por la carretera a poca velocidad.

24. INT. COCHE - DÍA

Conduce GONZALO (29). Junto a él está ANA (23). Están completamente en silencio. En un momento dado, ANA echa la vista atrás. En el asiento de detrás del conductor, mirando por la ventanilla, está **CARMEN DEL VALLE** (4).

25. EXT. CARRETERA - DÍA

El coche continua su marcha por la carretera.

24. INT. COCHE - DÍA

ANA mira por la ventanilla.

26. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

ANA (18) camina de forma errática. Tiene los ojos henchidos de llorar. El vestido que lleva está desgarrado. Tiene sangre seca en la parte interior de los muslos.

Mediante una Voz Off, ANA le dice a AMANDA que es la primera persona a la que se lo cuenta.

24. INT. COCHE - DÍA

ANA continúa mirando a través de la ventanilla.

27. INT. HABITACIÓN 23 - NOCHE

ANA (18) está tumbada en la cama, mirando el techo.

Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que trató de olvidar aquello para siempre, pero que fue imposible.

24. INT. COCHE - DÍA

CARMEN juega con una muñeca de trapo, feliz. ANA vuelve la vista al frente. En su mano izquierda lleva puesto un ANILLO.

28. EXT. CARRETERA - DÍA

El coche se aproxima al caserón.

Mediante una Voz Off, ANA le dice a AMANDA que su hermana nació a finales de mayo.

24. INT. COCHE - DÍA

Vemos la imagen de ANA y GONZALO, juntos, sin hablarse.

Mediante una Voz Off, ANA le dice a AMANDA que, una vez nació CARMEN, JAVIER los obligó a casarse. EUGENIA estuvo de acuerdo. Ninguno de los dos pudo hacer nada por evitarlo.

29. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

El coche aparca en el jardín delantero.

RÓTULO:

OTOÑO DE 1967

GONZALO y ANA bajan del coche. En la puerta del caserón los esperan JAVIER (55) y **LAURA POLO** (53).

GONZALO se dirige a ellos con la maleta. ANA, por su parte, ayuda a bajar a CARMEN. Le pregunta que cómo se encuentra, a lo que ésta responde que bien. ANA le mide la fiebre besándola en la frente. Parece no tener.

CARMEN se dirige hacia JAVIER y LAURA, abrazándose con ellos. ANA se queda rezagada. En un momento dado, mira hacia el lateral del jardín, donde ve a EUGENIA (51). ANA aparta la mirada. Entra en el caserón a través de la puerta principal, donde ya no hay nadie.

30. INT. HABITACIÓN 3 - NOCHE

Están sentados, cenando, JAVIER, LAURA, GONZALO, ANA y CARMEN.

De pronto, tocan a la puerta. Es BERNARDA (26), la cual avisa de que uno de los presentes no podrá cenar cordero, sino cerdo. JAVIER se ofrece voluntario para cenar cerdo. GONZALO, por su parte, mira con lascivia a BERNARDA. Ésta se ruboriza.

CARMEN comienza a encontrarse mal. ANA le toca la frente: tiene fiebre. Decide llevarla a su habitación para que descanse.

31. INT. HABITACIÓN 12 - NOCHE

ANA está arropando a CARMEN. Le pone un paño de agua fría en la frente. Ésta le pide que no se marche, que duerma con ella. ANA acepta, y se acuesta junto a ella. Cuando CARMEN se duerme, a ANA se le escapa una lágrima.

32. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

Imagen general del jardín trasero.

33. INT. HABITACIÓN 12 - NOCHE

ANA despierta. CARMEN sigue durmiendo. Cuidadosamente, le cambia el paño de la frente y se marcha sin hacer ruido.

34. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

ANA sale al pasillo. Se dirige a una puerta, no muy lejos de la de la habitación de CARMEN. Entonces, escucha gemidos procedentes del interior. Abre la puerta cuidadosamente. Dentro, ve como GONZALO está manteniendo relaciones sexuales con BERNARDA. ANA cierra con cuidado y se marcha.

35. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

ANA se detiene junto al sauce llorón. Entonces, RAMÓN (28) la asusta, hablándole. Ambos se sientan en el sauce.

Mantienen una larga conversación sobre ellos, y su pasado. Sobre cómo RAMÓN no puede aceptar el hecho de que ella se casara con GONZALO; sobre si se querían; sobre qué es el amor para ANA; sobre lo duro que es para ambos verse y saber que nunca podrán estar juntos.

Finalmente, RAMÓN trata de besar a ANA. Pero ésta lo rechaza, se levanta y se marcha. Cuando llega a la fachada trasera del caserón, ve como JAVIER la está observando desde una ventana. ANA aparta la mirada y entra en el caserón.

36. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA está sentada en una silla. Observa como CARMEN juega con JAVIER al pilla pilla. GONZALO observa la escena desde la puerta del caserón.

ANA, mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que CARMEN parecía mejorar con los días.

37. INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

ANA sale de la habitación tratando de no hacer ruido.

38. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

ANA camina hacia el sauce, donde la espera RAMÓN. Se acerca a él, tímida, y se sientan, apoyando la espalda contra el tronco.

36. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA sigue sentada, observando como juegan CARMEN y JAVIER.

Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que RAMÓN quiso seguir hablando con ella.

39. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

ANA y RAMÓN están sentados en el sauce, hablando. No entendemos qué dicen.

ANA, mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que aquellas noches con RAMÓN fueron la primera vez en cinco años que fue feliz gracias a alguien que no fuese tu hermana.

36. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA sigue sentada. Desde su sitio, observa como CARMEN desaparece detrás de unos matorrales. JAVIER los rodea. Desde allí, pide ayuda: parece que CARMEN se ha desmayado.

GONZALO y ANA corren hacia allí. Se miran, asustados.

40. INT. CUADRA - DÍA

ANA (75) observa el box desde el pasillo de la cuadra.

Mediante una Voz Off, habla sobre cómo CARMEN empeoró de repente.

Entra en el box.

41. INT. BOX - DÍA

ANA se detiene frente a la pared contraria a la puerta, concretamente la esquina izquierda. La observa, a pesar de no haber nada.

Mediante una Voz Off, habla sobre cómo fue GONZALO quien llevó a CARMEN al hospital, y como le obligó a quedarse allí, en el caserón, lejos de su hija.

42. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA (23) observa como GONZALO (29) está dentro del Peugeot 203. CARMEN está en el asiento del copiloto.

Antes de arrancar, GONZALO gira la vista hacia ANA. Vemos miedo en su rostro.

Mediante una Voz Off, ANA le dice a AMANDA que aquella fue la primera vez que vio a GONZALO preocuparse verdaderamente por su hija.

GONZALO arranca. ANA ve como el coche se marcha a través del jardín para adentrarse en la carretera del bosque.

43. INT. HABITACIÓN 15 - DÍA

ANA está haciendo la maleta.

Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que, después de una semana, CARMEN no había mejorado, y que decidió marcharse de allí para estar junto a su hija.

ANA deja de hacer la maleta. Mira por la ventana. En el jardín trasero ve a RAMÓN, fumando.

44. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

ANA se acerca a la cuadra.

45. INT. CUADRA - DÍA

ANA entra en la cuadra, donde no ve a nadie. La puerta del segundo box está abierta. ANA se dirige hacia allí. Dentro está RAMÓN, el cual parece resignado. Le dice a ANA que se va, a lo que ella dice que sí. ANA entra.

46. INT. BOX - DÍA

ANA se acerca a RAMÓN. Entonces, se percata de que el COLLAR que le regaló está colgado en la esquina izquierda de la pared contraria a la puerta. ANA se emociona. RAMÓN le dice que lleva acordándose de ella cada día desde hace cinco años. Entonces, RAMÓN coge el collar y se lo entrega a ANA.

Ambos se miran. Entonces, se besan. Comienzan a quitarse la ropa. RAMÓN duda, y le pregunta a ANA si está segura. Ella dice que sí, pero que lo haga despacio.

47. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

Imagen general del jardín.

48. EXT. BOSQUE - DÍA

Vemos un Lebrato surtir de un agujero excavado en la tierra.

9. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

AMANDA mira a ANA. Ésta baja la mirada. Le dice a AMANDA que ha venido para darle algo. Mete la mano en su bolso, pero antes de sacar nada, duda. Vuelve a sacar la mano, sin nada. Le dice a AMANDA si le puede preguntar una cosa.

49. EXT. CASERÓN - NOCHE

Imagen exterior del caserón, sin luz. Está nevando fuertemente.

50. EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE

El jardín está completamente nevado. De pronto, escuchamos el ruido de un motor de coche. Dos focos irrumpen en medio de la más absoluta oscuridad.

51. INT. HABITACIÓN HOSPITAL - NOCHE

CARMEN (4) está tumbada en la cama. Junto a ella está ANA (23). GONZALO (29) está hablando con un **DOCTOR** (34) en el pasillo. Junto a ellos está JAVIER.

GONZALO está llorando. Se abraza con JAVIER.

52. INT. COCHE - NOCHE

Conduce GONZALO (36). Junto a él está ANA (31). El primero parece nervioso.

ANA, mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que su hermana enfermó de meningitis. Que su vida corrió peligro.

53. INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA

GONZALO (30) está sentado, leyendo un libro sobre lenguaje de signos. ANA (24) sale del baño. Entonces, ella se pone encima de GONZALO y le pide que le haga el amor.

52. INT. COCHE - NOCHE

El coche se aproxima al jardín delantero.

54. INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA

GONZALO (32) se comunica con CARMEN (8) a través del lenguaje de signos.

Mediante una Voz Off, ANA le comenta a AMANDA que su hermana se quedó sorda a causa de la meningitis.

ANA (26) sujeta en brazos a AMANDA (3). Mediante una Voz Off, le confiesa a AMANDA que RAMÓN es su verdadero padre.

55. EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE

BERNARDA (34) espera en la puerta del caserón, impaciente. Desde su posición observamos como el coche entra en el jardín y se detiene en frente suya.

56. INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA

No hay nadie en el salón.

Mediante una Voz Off, ANA le dice a AMANDA que GONZALO nunca sospechó nada. También le dice que se convirtió en un buen padre a raíz de la enfermedad de CARMEN. Por último, menciona que EUGENIA murió por aquella época, y que nunca llegó a perdonarse con ella.

57. INT. PASILLO, CASA MADRID - DÍA

Al fondo del pasillo hay una puerta abierta. La puerta da a una habitación, en la cual está ANA (28), sentada en la cama.

58. INT. DORMITORIO, CASA MADRID - DÍA

ANA está sentada en la cama. En las manos sostiene el COLLAR.

Mediante una Voz Off, dice que dejó de hablar con RAMÓN, pero que no hubo día que no se acordase de él.

De pronto, llegan GONZALO (34), CARMEN (10) y AMANDA (5). Ésta corre hacia ANA para abrazarla.

55. EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE

GONZALO baja del coche, nervioso. Le pregunta a BERNARDA sobre JAVIER, y sobre su estado de salud. BERNARDA le dice que está con el doctor en su habitación.

GONZALO, raudo, entra en el caserón. La siguen BERNARDA y ANA.

RÓTULO:

INVIERNO DE 1975

59. INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO - NOCHE

GONZALO, BERNARDA y ANA suben las escaleras. Se adentran en el pasillo Este.

60. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

GONZALO camina deprisa. Llega hasta el final del pasillo, donde está RAMÓN (35). GONZALO se dispone a entrar en el cuarto de su padre cuando de él sale **DIEGO CAMPUZANO** (48), el doctor.

GONZALO y DIEGO hablan sobre el estado de salud de JAVIER. DIEGO le dice que está estable, pero grave, y que si quiere, puede pasar a verle.

GONZALO entra en la habitación, dejando solos en el pasillo a ANA, RAMÓN y BERNARDA. Estos dos últimos se marchan.

Entonces sale GONZALO y le dice a ANA que JAVIER quiere hablar con ella a solas. ANA entra en la habitación.

61. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

ANA entra. Se sienta junto a JAVIER, el cual parece estar ligeramente aturdido.

JAVIER y ANA mantienen una conversación. Éste le pide perdón a ANA por obligarle a casarse con GONZALO. Parece hundido por ello. ANA le perdona.

Luego, JAVIER le pide que coja una FOTOGRAFÍA oculta en un cajón. ANA la coge. En ella hay dos hombres. Uno de ellos es JAVIER. El otro tiene exactamente el mismo RELOJ que RAMÓN. JAVIER le dice que su nombre era Mariano Martínez.

62. EXT. BELCHITE - DÍA

JAVIER (25) está luchando por el bando nacional. En medio del cruce de disparos, consigue abatir a un **ENEMIGO 1** (24).

61. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

JAVIER, entre lágrimas, dice que perdió el rastro de Mariano durante la guerra, hasta la batalla de Belchite.

62. EXT. BELCHITE - DÍA

JAVIER ve como **ENEMIGO 2** (25), cojeando, es arrastrado hacia un callejón por un compañero, **ENEMIGO 3** (28). JAVIER apunta y dispara, hiriendo a ENEMIGO 2 en la pierna. ENEMIGO 3 logra arrastrar a ENEMIGO 2 a una casa al fondo del callejón.

63. INT. CASA, BELCHITE - DÍA

JAVIER entra en la casa. ENEMIGO 2 y ENEMIGO 3 están al fondo. Cuando JAVIER se acerca, ve como ENEMIGO 3 es **MARIANO MARTÍNEZ** (28).

Ambos se miran. JAVIER se marcha de la casa.

61. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

JAVIER, entre lágrimas, le confiesa a ANA que no lo volvió a ver hasta después de la guerra.

64. EXT. BOSQUE - DÍA

JAVIER (29) viste de Sargento. Lleva un arma en la mano. Se resguarda tras un árbol: al fondo hay un campamento de maquis.

61. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

JAVIER, entre lágrimas, confiesa a ANA que se pasó los siguientes años a la guerra persiguiendo a la guerrilla antifranquista de la zona.

65. EXT. CAMPAMENTO, BOSQUE - DÍA

MAQUI 1 (29) y **MAQUI 2** (18) vigilan el perímetro.

66. EXT. BOSQUE - DÍA

JAVIER ordena el avance del resto de soldados. En un momento dado, **SOLDADO 1** (21) se tropieza. MAQUI 1 da la voz de alarma.

Se produce entonces un enfrentamiento armado entre los hombres de JAVIER y los maquis.

JAVIER y sus hombres logran avanzar. De pronto, **MAQUI 3** (32) comienza a abatir a los soldados de JAVIER con extrema facilidad. JAVIER se bate en duelo con MAQUI 3, hasta que logra impactarle en el brazo.

MAQUI 3 huye. JAVIER le persigue, hasta que llegan a un río, donde no hay escapatoria. MAQUI 3 resulta que es MARIANO, quien sostiene un bebé en brazos. A pesar de las amenazas de JAVIER, MARIANO trata de dispararle, y JAVIER le dispara antes, matándolo.

JAVIER recoge al bebé del suelo y le quita el RELOJ a MARIANO.

61. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

ANA, confusa, le pregunta a JAVIER por qué le cuenta todo esto. Éste le dice que él no tiene el valor suficiente para contarle la verdad a RAMÓN.

ANA estalla, llamando monstruo a JAVIER. GONZALO entra en la habitación y la saca a rastras.

67. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA está sentada en el jardín, observando la fotografía donde salen JAVIER y MARIANO de jóvenes.

Entra un coche en el jardín. De él se bajan GONZALO, AMANDA y CARMEN. GONZALO le dice a ANA que van a ir a ver a JAVIER. ANA declina la oferta.

GONZALO, AMANDA y CARMEN entran en el caserón. De él, sale RAMÓN.

ANA y RAMÓN hablan sobre la relación de RAMÓN con JAVIER. ANA, cuando está a punto de decirle la verdad, se percata de que RAMÓN ya no tiene su reloj de pulsera. RAMÓN le dice que lo ha perdido, pero que no le importa. ANA, finalmente, no le dice la verdad.

68. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

Asistimos al entierro de JAVIER. Están presentes ANA, GONZALO, CARMEN, AMANDA, RAMÓN, BERNARDA, y diversas personas desconocidas.

69. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

ANA arroja la fotografía al río, donde, poco a poco, se hunde, hasta desaparecer.

70. INT. HABITACIÓN 19 - DÍA

ANA (75), observa la habitación, completamente vacía.

Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que a veces es mejor vivir engañado que saber la verdad.

71. EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE

Imagen general del jardín. Llueve.

72. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

ANA (31) está recogiendo un par de cosas de una estantería. GONZALO (36) está fumando en la ventana. Una vez acaba de fumar, lanza el cigarro y se sienta en la cama. Comienza a llorar. Le dice a ANA que quiere hablar con ella.

73. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

RAMÓN (35) está fumando en el pequeño porche que cubre la entrada trasera del caserón. Termina el cigarro y entra.

72. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

GONZALO mantiene una conversación con ANA. En ella, le dice que se arrepiente de no haberse reconciliado antes con su padre. Luego, le dice que tiene que pedirle una cosa.

74. INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO - NOCHE

RAMÓN sube las escaleras. Respira hondo. Se dirige hacia el pasillo del Ala Este del caserón.

72. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

GONZALO le suplica a ANA que nunca les cuente a AMANDA y a CARMEN que él la violó. ANA no sabe bien cómo reaccionar. Finalmente, le dice a GONZALO que se marcha, que prefiere no hablar de ello. GONZALO responde diciendo que no se irá de allí hasta que no lo prometa.

75. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

RAMÓN camina por el pasillo cuando de una de las habitaciones sale AMANDA. Ésta le dice que los truenos le han despertado, que tiene miedo. Éste le dice que no se preocupe, y que si sabe dónde está ANA, que quiere despedirse de ella. AMANDA le dice que cree que está en el cuarto de JAVIER junto a GONZALO.

72. INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

ANA estalla cuando GONZALO le agarra el brazo para impedirle marchar. Le dice que no le tiene miedo, que ya no puede hacerle nada que la asuste. GONZALO, entonces, le dice que EUGENIA siempre supo que la había violado, y que aún así había aceptado que se casasen. ANA, fuera de sí, le dice a GONZALO que AMANDA no es su hija, que es hija de RAMÓN. GONZALO la estampa contra la puerta, furioso.

75. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

RAMÓN mira hacia el final del pasillo. Escucha un fuerte golpe proveniente de una de las habitaciones. La puerta de donde provenía el golpe se abre. Por ella sale ANA. Luego, GONZALO, empujándola. Cuando ve a RAMÓN, GONZALO se lanza hacia él. Se produce un forcejeo entre ambos, delante de AMANDA, que acaba con RAMÓN lanzando contra GONZALO contra un radiador.

9. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

ANA le pregunta a AMANDA si quería a GONZALO. AMANDA responde que le quería más que nada en el mundo.

76. EXT. CASERÓN - DÍA

Imagen general del caserón, de aire primaveral. Atardece en el horizonte.

77. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

El jardín delantero está lleno de coches. Escuchamos, de fondo, un murmullo.

78. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

Todo el jardín trasero está engalanado para una boda. En el altar están PEDRO (33), un **CURA** (39) y un **PADRINO** (35).

En las sillas, en primera fila, está ANA (55). A un par de sillas de distancia está BERNARDA (58).

La puerta trasera del caserón se abre. Por ella aparecen AMANDA (31), GONZALO (61), sobre una silla de ruedas, y CARMEN (36).

Una banda de música comienza a tocar la marcha nupcial. Los tres avanzan: AMANDA sola, en paralelo a GONZALO, empujado por CARMEN. Cuando llegan al altar, CARMEN deja a GONZALO junto a BERNARDA. AMANDA se posiciona frente a PEDRO, y CARMEN detrás suya.

75. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

ANA observa, desconcertada, como GONZALO chilla de dolor en el suelo. RAMÓN y AMANDA están junto a él. BERNARDA llega corriendo desde el fondo del pasillo.

79. INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA

ANA (31) está de pie. Frente a ella están GONZALO (36), sobre una silla de ruedas, AMANDA (7), CARMEN (11) y BERNARDA (34).

ANA se despide de CARMEN con un abrazo. Luego, se despide de AMANDA, a pesar de que ésta se muestra reticente. Los cuatro se marchan.

80. EXT. CALLE, MADRID - DÍA

ANA (38) camina por la calle. Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que ella y GONZALO se divorciaron en 1981.

ANA entra en un pequeño local.

81. INT. LOCAL - DÍA

ANA está sobre un escenario ensayando una obra de teatro. Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que el hecho de no querer ver a GONZALO fue una de las razones por las cuales se distanciaron.

82. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

El jardín está decorado para un cumpleaños.

Varios adolescentes, entre los que se encuentra AMANDA (16), están charlando en una mesa.

En otra mesa están GONZALO (43), sobre una silla de ruedas, BERNARDA (41), y varios padres. ANA (38), está algo alejada.

Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que no dejó de pensar en ellas ni un momento.

BERNARDA, de pronto, saca una tarta de cumpleaños. Todo el mundo comienza a cantar el cumpleaños feliz. ANA ve la escena desde la lejanía.

81. INT. LOCAL - DÍA

ANA continua con el ensayo.

83. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA camina solitaria. Mediante una Voz Off, le dice a AMANDA que la vida volvió a sorprenderla con algo que la hizo feliz.

84. INT. LOCAL - DÍA

ANA se despide de la gente. Sale del local.

85. EXT. CALLE, MADRID - DÍA

ANA camina por la calle. En un momento dado, un coche se detiene junto a ella. Lo conduce RAMÓN (43). Mantienen una conversación breve. RAMÓN la invita a subir. ANA acepta, y se sube al coche con él.

86. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

El CURA declara marido y mujer a AMANDA y a PEDRO. Se besan.

RÓTULO:

PRIMAVERA DE 1999

87. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

Todos los invitados a la boda están cenando en las mesas situadas junto a la cuadra. En una de las mesas, la única rectangular, están sentados, por el siguiente orden: ANA, CARMEN, BERNARDA, GONZALO, AMANDA, PEDRO, **PADRE PEDRO** (60), **MADRE PEDRO** (58) y PADRINO.

En un momento dado, GONZALO coge una copa y la golpea con una cucharilla de metal. Todos se giran hacia él.

Da un discurso, en relación con su hija, y lo mucho que la quiere.

88. EXT. CASERÓN - NOCHE

La noche está en calma. Lo único que interrumpe el silencio reinante es la música proveniente del jardín trasero del caserón.

89. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

ANA está sentada en la misma posición que antes, completamente sola. Entonces se acerca GONZALO. Mantienen una conversación, en la cual él le da las gracias por nunca contarles la verdad sobre él a AMANDA y a CARMEN. ANA le dice que nunca se la contó porque, a pesar de saber él que AMANDA no era su hija biológica, la cuidó igual que si lo hubiese sido.

Antes de marcharse, GONZALO le dice a ANA que vaya a hablar con AMANDA.

90. EXT. BOSQUE - NOCHE

Una Liebre y un Lebrato caminan por el bosque.

91. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

AMANDA está sentada en una de las mesas, charlando con un par de amigas. ANA se acerca, y le pide por favor si pueden haber. AMANDA acepta.

Durante la conversación, que empieza cordial, AMANDA le recrimina a ANA que nunca haya sido una buena madre. Que por qué nunca cuidó de ellas. Por qué las veía tan poco. ANA le dice que no puede contarle por qué.

Entonces, AMANDA le dice que está embarazada, y que tiene miedo de ser madre. Pero que seguro que será mucho mejor madre de lo que ANA lo ha sido jamás.

ANA se marcha. AMANDA parece arrepentida.

92. EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE

ANA sale del jardín lateral Oeste. En el jardín delantero, rompe a llorar. Vemos un coche al fondo, con las luces encendidas.

93. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA (75) camina por el jardín delantero. Se acerca a la puerta del caserón, y para su sorpresa, logra abrirla sin dificultades.

94. EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

AMANDA parece contrariada. Echa a andar hacia el jardín lateral Oeste.

95. INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO - DÍA

ANA (75) sube las escaleras. Luego, se dirige hacia el pasillo del Ala Este.

96. EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE

AMANDA sale del jardín lateral Oeste. A lo lejos, ve como ANA está aproximándose al coche que estaba en marcha. AMANDA se dirige hacia allí.

97. INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - DÍA

ANA (75) observa, desde una de las ventanas, el lugar exacto del jardín donde se encuentra el coche en la escena anterior.

98. INT. COCHE - NOCHE

ANA se sube. En el asiento del piloto está RAMÓN (60). ANA le dice que arranque. Entonces aparece AMANDA, que estalla en cólera al ver a RAMÓN. Después de una breve discusión, AMANDA le dice a ANA que no quiere verla nunca más.

99. EXT. BOSQUE - NOCHE

La Liebre y el Lebrato caminan por el bosque cuando un coche los separa. La Liebre busca de forma desesperada al Lebrato sin éxito.

9. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

AMANDA le dice a ANA que no quiere saber nada de ella. Se marcha. ANA se queda completamente sola.

100. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

AMANDA se dirige hacia un coche situado en el jardín delantero. Entra en el coche. MARÍA le pregunta que quién era esa señora. AMANDA responde que nadie.

101. INT. COCHE - DÍA

Dentro del coche, reina el silencio. En un momento dado, se cruzan otro coche a lo largo de la carretera, que va en dirección al caserón.

102. EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA espera en el jardín delantero. Aparece un coche. ANA se sube. Dentro está RAMÓN (80).

103. INT. COCHE - DÍA

RAMÓN mira a ANA. Le pregunta si se la ha dado. ANA niega con la cabeza.

104. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

El coche se marcha, desapareciendo entre la maleza del bosque por la carretera. El jardín delantero se queda completamente vacío.

105. EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

Hay una carta junto al sauce. El viento la mueve, hasta que cae al río, y comienza a hundirse.

Mediante una Voz Off, ANA le dice a AMANDA que no sabe si tendrá el valor de darle esta carta. Pero que ojalá entienda el por qué de que se la haya dado.

La noche termina por hundirse en el río. La noche cae en el jardín trasero. No se escucha absolutamente nada.

7. GUION LITERARIO

A continuación adjunto el guion literario de *Sacrificio*.

Al estar realizado en un programa especializado en la escritura de guiones, llamado Writer Duet, la numeración será única para el guion.

El guion cuenta con 115 páginas, con una duración estimada de 120 minutos.

SACRIFICIO

escrito por

Daniel Bello Sancho

1

EXT. BOSQUE - DÍA

Comienza a atardecer en el horizonte.

A través de las copas de los árboles nos adentramos en la profundidad del bosque.

Un Halcón descansa sobre la rama de un roble mientras observa, con rápidos movimientos oculares, su entorno. Es entonces cuando ve a un Lebrato corretear por el suelo. Parece desorientado. Como si se hubiera perdido.

El Halcón levanta el vuelo. El Lebrato, por su parte, no parece advertir de su presencia. Sigue deambulando sin rumbo fijo, como si no existiese nada más a su alrededor. Pero sí que existe. El Halcón está cada vez más cerca. Extiende sus garras. Está cerca de cazarlo, cuando aparece una Liebre, la cual aparta violentamente al Lebrato de la trayectoria del Halcón.

Se produce, entonces, una breve pero violenta lucha entre la Liebre y el Halcón que se salda con la muerte de la Liebre. El Halcón la agarra y se la lleva volando. Cuando éste desaparece por entre las copas de los árboles, nos quedamos con el Lebrato, completamente solo e indefenso.

Es entonces cuando vemos un enorme caserón de piedra semioculto por la espesad del bosque.

2

EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

La puerta del caserón, un enorme portón de madera, está abierta. Por ella está saliendo gente, la mayoría ancianos, todos vestidos de luto.

AMANDA DEL VALLE (51) está a un par de metros de la puerta. Junto a ella están **PEDRO MUÑOZ** (53), **CARLOS MUÑOZ** (19) y **MARÍA MUÑOZ** (15).

Los cuatro visten de negro.

MARÍA está llorando. **PEDRO** la consuela. **CARLOS**, por su parte, tiene la mirada perdida. Sus ojos están henchidos de llorar.

BERNARDA HERRERO (78), bajita y chepuda, se acerca a **AMANDA** llorando de forma desconsolada. Se funden en un abrazo.

BERNARDA

(llorando)

Qué desgracia más grande... Primero
tu hermana y ahora tu padre...

AMANDA comienza a llorar.

AMANDA

(llorando)

Tranquila...

BERNARDA

(llorando)

Gonzalo era un hombre
maravilloso...

AMANDA

(llorando)

No se preocupe, Bernarda... Usted
le quería tanto como yo...

Se separan. BERNARDA envuelve, con sus manos, las manos de AMANDA, dándoles un cariñoso apretón. Un gesto que es correspondido por AMANDA con una sonrisa.

AMANDA

(llorando)

Mañana es el entierro. En el
cementerio del pueblo.

BERNARDA

(llorando)

Allí estaré, querida... Allí
estaré.

AMANDA asiente. BERNARDA se marcha, siguiendo al resto de la gente. AMANDA observa como lo hace.

3

INT. ALA CENTRAL, PRIMER PISO - DÍA

AMANDA entra desde el exterior a través de la puerta principal. La sigue PEDRO.

PEDRO

He llamado a los de la funeraria.
Vendrán en seguida. Me han dicho
que podemos irnos, que ellos se
encargan de todo.

AMANDA

Vale.

PEDRO

¿Estás bien, Amanda?

AMANDA

Sí.

PEDRO

¿Seguro?

AMANDA

(afligida)

Seguro... Es solo... Creo que
necesito un momento a solas con él.
Para despedirme.

PEDRO

Claro. Lo que necesites, cariño. Te
espero fuera, ¿vale?

AMANDA

Vale. Gracias... No tardaré.

PEDRO le da un beso en la mejilla a AMANDA. Luego, sale al exterior.

AMANDA, por su parte, se dirige hacia la puerta que conecta el Ala Central con el Ala Este del caserón.

4 **INT. PASILLO ESTE, PRIMER PISO - DÍA**

AMANDA camina por el pasillo, despacio. Cuando pasa junto a la segunda ventana contando desde la puerta por la que ha entrado, se detiene. Mira a través de ella: en el jardín, sobre un círculo de tierra, ve unos columpios un tanto oxidados.

Exhala profundamente. Los ojos comienzan a llorarle. Rápidamente, aparta la mirada, secándose las lágrimas con la mano. Sigue su camino. Finalmente, llega a una puerta abierta. Lo que ve dentro de la habitación le deja estupefacta.

5 **INT. HABITACIÓN 8 - DÍA**

En el fondo hay un ataúd. Está cerrado.

Junto al ataúd vemos varias coronas de flores.

ANA BORDALÁS (75) está frente al ataúd, de pie, mirándolo fijamente.

Viste un vestido blanco, sencillo. Lleva un bolso colgando del hombro.

AMANDA, bajo el umbral de la puerta, no da crédito a lo que está viendo. Entra poco a poco en la habitación.

AMANDA

(incrédula)

¿Mamá?

ANA no responde. Da media vuelta para dirigirse a la salida. Por el camino se cruza a AMANDA. Cuando lo hace, cruza una breve mirada con ella.

ANA sale de la habitación. AMANDA, estupefacta, tarda varios segundos en reaccionar. Cuando lo hace, sale también de allí.

6 **INT. PASILLO ESTE, PRIMER PISO - DÍA**

AMANDA sale de la habitación. Busca a ANA con la mirada: primero izquierda, luego derecha. Ve como ésta está ya en el Ala Central, junto a la puerta principal. Sale al exterior. AMANDA se dirige, rauda, hacia allí.

7 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

AMANDA sale al exterior. Fuera están PEDRO, CARLOS y MARÍA, un tanto confusos.

AMANDA

¿Dónde está?

PEDRO señala la esquina que conecta la fachada principal con la fachada lateral Este.

PEDRO

Se ha ido por allí. Amanda... ¿Esa es...?

AMANDA

(le interrumpe)

Esperadme en el coche. No tardaré.

AMANDA se dirige hacia la esquina que le ha señalado PEDRO.

8 **EXT. JARDÍN LATERAL ESTE - DÍA**

AMANDA gira la esquina. Ve como ANA está prácticamente en la otra punta.

AMANDA

(gritando)

¡Mamá!

ANA hace caso omiso. AMANDA acelera el paso.

9 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

AMANDA llega al jardín trasero. Lo recorre con la mirada hasta dar con ANA.

Ésta está quieta, mirando un enorme sauce llorón que reposa a la orilla de un río cuyas aguas discurren con fuerza.

AMANDA

¡Mamá!

ANA ignora la llamada de AMANDA. Ésta, cabreada, se acerca a ANA. Cuando llega a ella, la coge del brazo. No obstante, y a pesar del tirón, ANA no reacciona. Su mirada sigue perdida en el horizonte, más allá del sauce, donde no hay nada más que bosque.

FUNDIDO A NEGRO.

10

EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

Las aguas del río transcurren con tranquilidad. El sauce llorón se zarandea suavemente, movido por el viento.

ANA (V.O.)

Hija mía. No busco tu perdón. Nunca lo he buscado. Créeme cuando te digo que sé que eso es algo que nunca tendré.

Los grillos grillan en la oscuridad.

La luna llena resplandece en un cielo salpicado por millones de estrellas.

ANA (V.O.)

Supongo que te estarás preguntando: ¿por qué ahora? ¿Por qué no hace veinte años? Es una pregunta para la que no tengo respuesta. Supongo... Supongo que es ahora o nunca.

Escuchamos pasos.

ANA (V.O.)

Lo único que te pido, hija, y sé que es mucho pedir, es que una vez sepas la verdad, no me odies por habértela contado.

JAVIER DEL VALLE (50) entra en escena. Va ataviado con una camisa marrón metida por dentro de unos pantalones negros.

RÓTULO:

VERANO DE 1962.

JAVIER se detiene frente al sauce. Está fumando. Parece ausente, como si su mente estuviera en otro lugar. Apura el cigarro. Con los dedos pulgar y corazón, hace palanca y lo lanza al río. Luego, gira la vista y clava su mirada en la cuadra, situada en el otro extremo del jardín trasero. Hay luz en su interior. Comienza a andar hacia allí.

11 **INT. CUADRA - NOCHE**

JAVIER entra. La luz del interior ilumina su rostro, el cual da signos de agotamiento.

Delante suyo vemos un pasillo. A la derecha están los boxes donde descansan los caballos. Hay tres. Para acceder a ellos se deben traspasar unas enormes puertas de madera. Dos están cerradas, una está abierta.

12 **INT. BOX - NOCHE**

El box está desordenado: cubos por aquí y por allá, la paja sin amontonar, una silla de montar en el suelo... Un poco un desastre.

RAMÓN EXPÓSITO (23) está sentado en un taburete de madera, cepillándole la pata delantera derecha a un caballo color caoba. Viste con un camisa blanca bajo un mono marrón.

JAVIER asoma la cabeza desde el pasillo. RAMÓN no repara en él. El caballo, no obstante, sí. Relincha, lo que hace que RAMÓN gire la vista hacia aquello que lo ha hecho relinchar. Es entonces cuando ve a JAVIER.

RAMÓN

¡Señor Del Valle! ¡Qué sorpresa!
Perdone el desastre, iba a
ordenarlo ahora, cuando acabase de
cepillarle las patas a Trueno.

JAVIER entra en el box.

JAVIER

Tranquilo.

JAVIER se apoya en una de las paredes del box. Mete las manos en los bolsillos.

RAMÓN

¿Le pasa algo? Le noto cansado.

JAVIER

(resignado)
Me pasa de todo, Ramón.

Pero ese no es tu problema, es el mío. Así que no te preocupes. ¿Cómo está Trueno? ¿Está mejor desde la lesión?

RAMÓN

¿Trueno? ¡Está perfecto, señor! Hoy ha hecho todos los ejercicios sin problemas. Es todo un campeón.

JAVIER se acerca al caballo. Comienza a acariciarle por la zona del mentón. El caballo responde a las caricias cariñosamente.

JAVIER

Sí que lo es... ¿Sabes? A veces pienso que los caballos son los únicos seres vivos de esta casa que me quieren un poco.

RAMÓN

No diga eso, señor. Aquí todos le queremos muchísimo.

JAVIER

Eres muy amable, Ramón.

RAMÓN

¡Pero es verdad! Yo le tengo mucho aprecio.

JAVIER esboza una sonrisa.

JAVIER

Gracias.

JAVIER se separa del caballo.

JAVIER

Todo marcha bien, por lo que parece. Me marchó. Los años ya empiezan a hacer mella en mi cuerpo. Además, ya veo que Trueno está mejor que nunca. Buenas noches.

De pronto, se escucha un ruido, aparentemente proveniente del pasillo.

RAMÓN

¿Qué ha sido eso?

JAVIER se encoge de hombros.

JAVIER

Habrá sido Nube, que es muy patosa.
Se habrá tropezado con algo. No te
preocupes. Y Ramón.

RAMÓN

 S ?

JAVIER

No tardes mucho en irte a dormir.
Son casi las doce.

RAMÓN

No lo har , señor. Se lo prometo.
Buenas noches.

JAVIER asiente, complacido. Luego, sale del box.

RAMÓN prosigue con su tarea, cepillándole la pata al caballo
con delicadeza y dedicación. Tras un breve tiempo haciéndolo,
escucha otro ruido, parecido al anterior, también
proveniente, aparentemente, del pasillo. El caballo se pone
algo nervioso. RAMÓN se levanta del taburete.

RAMÓN

 Se or?  Es usted?

No obtiene respuesta. Decide salir del box, cauteloso.

13

INT. CUADRA - NOCHE

RAMÓN sale del box. Mira a la izquierda, luego a la derecha.
No ve a nadie.

RAMÓN

(inquieto)

 Hola?

No obtiene respuesta. Se encoge de hombros. Cuando est  a
punto de volver a entrar en el box, escucha otro ruido. Esta
vez lo identifica: pasos. Proviene del exterior.

RAMÓN

(inquieto)

 Hola?  Hay alguien ahí?

Nadie contesta. RAMÓN cierra la puerta del box, despacio.
Enfila el pasillo hacia la salida de la cuadra.

14

EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

RAMÓN sale de la cuadra. A pesar de la luz que emana de la luna llena, es complicado atisbar algo a través de la oscuridad. RAMÓN, no obstante, lo intenta, entrecerrando los ojos.

Es entonces cuando vemos como, del espacio existente entre la puerta de la cuadra, abierta hacia fuera, y la fachada, sale una sombra menuda que, despacio, se acerca a RAMÓN por detrás. Luego, se abalanza sobre su espalda. Es ANA (18).

ANA

¡Te pillé!

ANA se engancha a la espalda de RAMÓN como un koala lo haría a un árbol. RAMÓN se deshace de ella rápidamente.

RAMÓN

¡Ana! La madre que me parió... ¡Me has asustado!

ANA comienza a partirse de risa, encorvando el cuerpo. Va ataviada con un vestido amarillo. Tiene el pelo largo, casi hasta la rabadilla.

RAMÓN se cruza de brazos.

RAMÓN

No me hace gracia.

ANA sigue riéndose.

RAMÓN

Para.

ANA sigue riéndose.

RAMÓN

(serio)

Ana.

ANA comienza a parar de reírse, poco a poco.

ANA

Vale, vale, paro. Espera que recupere un poco el aliento.

ANA, finalmente, deja de reírse. Se incorpora.

RAMÓN

(molesto)

¿Ya?

ANA

Ya. Dios, tendrías que haber visto la cara que has puesto.

RAMÓN resopla.

RAMÓN

Me estoy enfadando.

ANA

(burlona)

¿Te estás enfadando? ¿Por qué? ¡Si ha sido muy divertido!

RAMÓN

Si tú lo dices...

ANA

Lo digo y lo mantendré siempre. Por cierto. ¿Qué hora es?

RAMÓN mira su RELOJ de muñeca. Es un reloj plateado de una gran belleza y singularidad. Le cuesta entrever la hora por culpa de la oscuridad..

RAMÓN

Las doce menos... ¿cinco? Creo que sí.

ANA

¿Ya? ¡Dios! ¡Ven, sígueme!

ANA coge de la mano a RAMÓN y lo arrastra, obligándolo a seguirla en dirección hacia la otra punta del jardín.

RAMÓN

¡Ana! ¿Qué? ¿Qué haces? ¡Tengo que terminar de cepillarle las patas a Trueno!

ANA

Eso puede esperar. ¡Vamos!

Cruzan el jardín trasero casi corriendo. ANA en la delantera, RAMÓN siguiéndola como puede. Finalmente llegan hasta el sauce llorón.

ANA

(jadeando)

¿Qué hora es?

RAMÓN mira, de nuevo, su reloj de muñeca.

RAMÓN

(jadeando)

Menos tres, quizás menos dos. No lo sé, Ana. No veo un pimiento.

ANA

Ven.

ANA conduce a RAMÓN hasta el sauce. Una vez llegan, ANA se sienta, apoyando su espalda contra el tronco, de cara al bosque. Entre ellos y el bosque discurre el río, en calma.

ANA

Siéntate.

RAMÓN se sienta junto a ANA, apoyándose, también, en el tronco del sauce.

RAMÓN

Ana... ¿qué hacemos exactamente aquí sentados?

ANA se lleva el dedo índice a los labios.

ANA

(susurrando)

Calla.

De pronto, comenzamos a escuchar el croar de una rana, procedente del río.

ANA

(susurrando)

Escucha.

Poco a poco, el resto de las ranas del río acompañan a la primera, creando un manto de sonido compuesto por decenas de ranas croando al mismo tiempo.

ANA

Hace poco descubrí que las ranas de este río croan todas las noches a las doce en punto.

RAMÓN

(extrañado)

¿Qué?

ANA

No te has dado cuenta, ¿verdad?

RAMÓN

¿Dado cuenta de qué?

ANA

De que croan a las doce en punto.
Ramón. Son las doce.

RAMÓN

¿Y?

ANA extiende los brazos.

ANA

¡Feliz cumpleaños, idiota!

ANA se abalanza sobre él, dándole un enérgico y cariñoso abrazo. Luego, se besan. Después del beso, se separan.

ANA

¡Ya tienes veintitrés años!

RAMÓN

(avergonzado)

Gracias.

ANA

¿Cómo te sientes?

RAMÓN

(avergonzado)

No lo sé... ¿Cómo me debería de sentir?

ANA

¿Te sientes viejo?

RAMÓN

No, no sé.

ANA

¿Seguro?

RAMÓN

(dubitativo)

¿Sí?

ANA

(burlona)

No te creo. Viejo, eres un viejo,
eres un viejo.

ANA comienza a hacerle cosquillas a RAMÓN mientras se burla. Éste reacciona retorciendo el cuerpo mientras ríe.

RAMÓN

(riéndose)

¡Para, para, por favor!

ANA
(burlona)
Viejo, eres un viejo.

RAMÓN
(riéndose)
¡Para!

ANA, finalmente, cesa las cosquillas. Ambos se quedan en silencio. Las ranas han dejado de croar. Los grillos, sin embargo, siguen grillando en la oscuridad. El viento sopla suavemente. Se respira calma.

Los dos miran hacia el bosque. Están cogidos de la mano.

ANA
(melancólica)
Voy a echar de menos esto.

RAMÓN
(resignado)
¿Cuándo te vas?

ANA
En enero del año que viene.

RAMÓN
Vas a ser una gran actriz, Ana.
Estoy convencido.

ANA se queda callada. Una lágrima comienza a resbalarle por la mejilla. No pasa inadvertida para RAMÓN.

RAMÓN
¿Estás llorando?

ANA
(aguantando el llanto)
No...

RAMÓN
Estás llorando.

ANA se abalanza sobre RAMÓN, dándole un fuerte abrazo. Rompe a llorar.

ANA
(llorando, avergonzada)
Es que te voy a echar mucho de menos...

RAMÓN
Yo también, Ana. Yo también...

RAMÓN trata de consolarla, acariciando su espalda. Finalmente, ella se separa. Se seca las lágrimas.

ANA

(avergonzada)

Lo siento...

RAMÓN

Tranquila. Además... ¿cuánto queda para enero? ¿Medio año?

ANA asiente, despacio.

RAMÓN

¡Pues ya está! Disfrutemos del tiempo que nos queda. Preocuparse por el futuro no sirve de nada.

ANA saca un pañuelo de tela de uno de los bolsillos de su falda. Se suena la nariz. Dobla el pañuelo y vuelve a guardarlo en el mismo bolsillo.

ANA

Vale... Tienes razón, no hablemos de eso ahora. Cambiemos de tema.

RAMÓN

Me parece bien. Déjame pensar... Vale. ¿Sabes qué? Justo antes del susto que me has dado ha venido el señor a hacerme una visita.

ANA

¿Sí?

RAMÓN

Sí.

ANA

(pícara)

¿Y de qué habéis hablado? Quizás... ¿De Trueno? ¿Y de cómo se ha recuperado de la lesión?

RAMÓN mira a ANA, confuso.

RAMÓN

¿Cómo? Espera... ¡Has sido tú! ¡La de los ruidos! ¡Eras tú!

ANA

No era muy difícil de adivinar, Ramón.

RAMÓN

¡Ana! Espiar las conversaciones ajenas es de muy mala educación.

ANA

¡Oye! No os estaba espiando.

RAMÓN

¿Cómo que no?

ANA

¡No! La cosa es que yo quería ir a darte un susto, he llegado al jardín y he visto que el señor estaba yendo hacia la cuadra. Entonces, cuando ha entrado a hablar contigo, me ha picado la curiosidad y he entrado yo también para ver de qué hablabais. Si te sirve de consuelo, no ha sido muy interesante.

RAMÓN

Ana. Eso es espiar.

ANA

Bueno...

RAMÓN

¿Y no te has cruzado con él cuando se ha marchado?

ANA

No. Aunque... Bueno, ahora que lo dices... Creo que me ha visto, pero no ha dicho nada. Supongo que sabía que no lo hacía con maldad. Es un buen hombre.

RAMÓN

Sí... Si que lo es.

Se quedan en silencio. ANA observa como RAMÓN ha cambiado su expresión: ahora parece estar reflexionando sobre algo.

ANA

Tú lo quieres mucho, ¿no?

RAMÓN

Sí... Es raro, ¿sabes?

ANA

¿El qué?

RAMÓN

No sé... El hecho de quererle... Al fin y al cabo es lo más cercano a un padre que he tenido nunca.

ANA asiente, comprendiendo la magnitud de las palabras de RAMÓN. Vuelven a quedarse en silencio durante un instante.

ANA

Yo creo que él también te quiere. En un sentido u en otro, pero te quiere. Casi como a un hijo.

RAMÓN

Ya tiene un hijo. No se llevan muy bien, por lo que me cuenta a veces, pero es su hijo al fin y al cabo.

ANA

¿Cómo se llama?

RAMÓN

¿Quién? ¿Su hijo? Gonzalo.

ANA

Nunca lo he visto.

RAMÓN

Yo hace años que no lo veo. Hace mucho tiempo que no vuelve por aquí.

ANA

Que raro. ¿Y por qué se llevan mal?

RAMÓN

No lo sé. Pero eso da igual. Es su hijo. Da igual que se lleven mal. Tiene que quererle.

ANA posa su mano sobre las de RAMÓN.

ANA

¿Estás bien?

RAMÓN

Sí.

ANA

¿Sabes? Yo también perdí a mi padre durante la guerra.

RAMÓN

Pero tú todavía tienes una madre.

ANA

Y tú me tienes a mí, Ramón...
Siempre me tendrás.

Se quedan en silencio. La luna llena ilumina el rostro de ANA. RAMÓN la observa. Se miran a los ojos. Luego, se besan. Cuando el beso acaba, se separan lentamente.

RAMÓN

(triste)

Te voy a echar mucho de menos.

ANA

Ramón...

RAMÓN

¿Qué?

ANA

Habíamos dicho que no hablaríamos
de eso...

RAMÓN

Perdón.

Vuelven a quedarse en silencio.

RAMÓN

Ana. Quiero que me prometas una
cosa.

ANA

¿El qué?

RAMÓN

Quiero que me prometas que nunca me
olvidarás. Que siempre podré contar
contigo. Sé que suena egoísta,
pero...

ANA

(le interrumpe)

Tranquilo. No lo haré. Te lo
prometo.

ANA se queda en silencio. Despacio, se lleva las manos al
cuello y se desengancha un COLLAR que lleva colgado. Se lo
extiende a RAMÓN.

ANA

Toma. Esto es para ti.

RAMÓN

¿Por qué?

ANA

Para que tú tampoco me olvides
nunca.

RAMÓN coge el collar. Se lo guarda, cuidadosamente, en el bolsillo delantero del peto.

RAMÓN

Gracias.

ANA sonríe. Se acerca para besar a RAMÓN. Cuando sus bocas están a punto de rozarse, ANA esquiva el beso. Es entonces cuando le da un lametazo a RAMÓN en la mejilla. Una vez lo hace, se levanta rápidamente. RAMÓN se restriega la mejilla con la mano, asqueado.

RAMÓN

¡Serás asquerosa! Te vas a enterar.

ANA, riendo, comienza a correr. RAMÓN comienza a perseguirla. Los dos disfrutan del momento. Riendo. Felices.

15 **EXT. CASERÓN - DÍA**

Vemos una imagen exterior del caserón.

16 **INT. COCINA - DÍA**

La cocina está iluminada por la luz que se filtra a través de unos ventanucos que dan directamente al suelo del jardín.

ANA está cortando cebolla sobre una encimera. Viste con un uniforme gris, a modo de vestido.

No parece tener mucha práctica, porque los cortes son irregulares, y su forma de dominar el cuchillo deja bastante que desear. Junto a la cebolla, también sobre la encimera, vemos una enorme pila de verdura sin trocear, y un pequeño montón de verdura troceada.

En la otra punta de la cocina, junto a los fogones, está **EUGENIA SANCHO** (46). Está removiendo un guiso espeso con una espátula de madera. Viste con un vestido negro. Lleva puesto un delantal.

EUGENIA

(gritando)

¡Ana!

ANA

(gritando)

¡Dime, madre!

EUGENIA

(gritando)

¿Cómo van esas verduras?

ANA

(gritando)

¡Van, que es lo importante!

EUGENIA suelta la espátula, baja el fuego y se dirige, rauda, hacia ANA, cruzando por el camino toda la cocina. Cuando llega hasta ella, mira la encimera.

EUGENIA

(enfadada)

¿Eso es todo lo que has hecho hasta ahora?

ANA

Lo siento, madre. Es mi primera vez en cocina.

EUGENIA

¡Jesús, María y José, que he hecho yo para tener una hija tan inútil! Si tu padre estuviese aquí, ¡buena tunda te daría! ¡Anda, quita, que ya lo acabo yo!

ANA

(ilusionada)

¿Eso significa que me puedo ir?

EUGENIA

Que te lo has creído tú, bonita. Sube y tráeme un capazo de leña, que la necesito para encender el horno. ¡Arrea!

ANA, refunfuñando, agacha la cabeza y se dirige hacia unos tablones de madera que hacen de escalera. Sobre ellos hay una pequeña puerta que conduce al jardín lateral Oeste.

17

EXT. JARDÍN LATERAL OESTE - DÍA

En el jardín lateral Oeste no hay nada a excepción de un pequeño corral de piedra, no muy lejos de la puerta de madera que da a la cocina.

ANA sale por la puerta. Una vez fuera, enfurruñada, se dirige hacia el corral con las manos en los bolsillos.

18

INT. CORRAL - DÍA

ANA entra en el corral. Dentro se encuentra de bruces con **GONZALO DEL VALLE** (24), el cual sujeta un capazo lleno de leña. Se detiene cuando ve entrar a ANA. GONZALO va ataviado con una camiseta negra y unos pantalones vaqueros.

ANA

(sorprendida)

Hola.

GONZALO

Hola.

ANA

¿Nos conocemos?

GONZALO

No, que yo sepa. Mi nombre es Gonzalo.

ANA

¿Gonzalo? Tú debes ser...

GONZALO

El hijo del señor, sí.

ANA

¡Vaya, qué sorpresa! Encantada. Yo soy Ana, por cierto. La hija de la Eugenia.

GONZALO

¿La hija de Eugenia? Vaya. Me suena que te vi hace bastante años. No creo que te acuerdes de mí.

GONZALO recorre con la mirada el cuerpo de ANA.

GONZALO

Si que has cambiado.

ANA

Todos lo hacemos, supongo. Cosas de la edad.

ANA pasa junto a GONZALO para dirigirse hacia el fondo del corral, donde reposa la leña perfectamente apilada. Coge un capazo y comienza a cargar troncos en él. GONZALO, mientras, deja el capazo que sujetaba en el suelo, saca un cigarro, lo enciende y empieza a fumar.

GONZALO

Te ha mandado tu madre a por leña,
¿verdad?

ANA

Sí. Es muy pesada.

GONZALO

La mía también me ha pedido que le
lleve. Dice que tiene frío por
las noches. En verano. No lo
entiendo.

ANA

Mi madre la necesita para encender
el horno. Hoy me ha pedido que la
ayude en cocina, cuando sabe que no
tengo ni idea de cocinar. Creo que
lo hace para fastidiarme.

GONZALO

¿Fastidiarte? ¿Por qué?

ANA

No sé. Supongo que sigue enfadada
conmigo desde que le dije que me
voy a ir a vivir a Madrid.

GONZALO

¿A Madrid?

ANA

Sí. ¡Voy a ser actriz!

GONZALO

(burlón)

¿Actriz?

ANA

Sí. Como Audrey Hepburn, o
Jacqueline Bisset. ¡Voy a ser
famosa!

GONZALO

No las conozco.

ANA

¿No? Deberías ver sus películas.
Son geniales. ¿Has visto Vacaciones
En Roma?

GONZALO

No. No me gusta mucho el cine, la
verdad.

ANA

Vaya. ¡Pues deberías darle una oportunidad! El cine es maravilloso.

GONZALO no contesta. Se limita a fumar, observando como ANA coge troncos y los echa al capazo. Cuando coge el último tronco que, aparentemente, cabría en el capazo, la pila de troncos se desmorona, haciendo que éstos se desperdigen por el suelo.

ANA

¡No! Mierda.

ANA se agacha. Comienza a apilar los troncos de una forma un tanto patosa.

GONZALO

¿Necesitas ayuda?

ANA

(nerviosa)

¿Qué? No, que va, tranquilo. Ya me apaño yo.

GONZALO

¿Segura?

ANA, nerviosa, es incapaz de apilar los troncos correctamente. Finalmente resopla, dándose por vencida.

ANA

Soy un desastre.

ANA se gira hacia GONZALO.

ANA

Creo que sí me hará falta tu ayuda.
Si... si no te importa.

GONZALO apura el cigarro, lo deja caer y lo chafa. Luego, se dirige hacia donde está ANA. Llega junto a ella.

GONZALO

Tienes que empezar por los más grandes y luego seguir con los más pequeños. El truco es presionarlos los unos con los otros, para que no se desmoronen. Así, mira.

GONZALO comienza a apilar los troncos tal y como ha dicho.

GONZALO

Vamos, ayúdame.

Comienzan a apilar los troncos, en silencio, uno junto al otro.

ANA

Puedo... ¿puedo hacerte una pregunta?

GONZALO

Claro.

ANA

¿Cómo es que has vuelto? Si no es mucha indiscreción.

GONZALO

¿Por qué quieres saberlo?

ANA se encoge de hombros.

ANA

Curiosidad.

GONZALO asiente.

GONZALO

He vuelto porque necesito algo de dinero. Quería pedírselo a mi padre en persona.

ANA

¿Dónde vives?

GONZALO

En Madrid. Estudiando, desde hace dos años.

ANA

¿Dos años? ¿Y es la primera vez que vuelves desde entonces?

GONZALO

Sí.

ANA

¿Y por qué tanto tiempo?

GONZALO

Haces muchas preguntas.

ANA

(avergonzada)
Perdón...

GONZALO

Tranquila. Solo bromeaba.
Digamos... Digamos que la relación
que tengo con mi padre no es
especialmente buena. Dejémoslo ahí.

ANA

Eso había oído...

GONZALO

¿Ah, sí?

ANA

Sí...

GONZALO

Vaya.

ANA

A los padres hay que quererlos y
respetarlos. Eso me enseñó el mío.

GONZALO

No sabes como es mi padre.

ANA

¡Sí que lo sé! Tu padre es un
hombre encantador. Se porta genial
con los empleados.

GONZALO

Tú lo has dicho... Con los
empleados.

Se quedan en silencio. Siguen con la tarea de apilar los
troncos. No les queda mucho para terminar.

GONZALO

Ayer te vi en el jardín de atrás.
Por la noche.

ANA

(cauta)

¿Sí?

GONZALO

Sí. Te vi corretear como un
cervatillo delante del chico de los
caballos. ¿Ramón? Creo que se llama
Ramón.

ANA

(nerviosa)

Sí, bueno... Fue una tontería,
yo...

GONZALO

(la interrumpe)

¿Es tu novio?

ANA

(nerviosa)

¿Qué? No, que va... Es solo un
amigo.

GONZALO

¿Un amigo? Anoche parecías algo más
que amigos. ¿Lo sabe tu madre?

ANA

(nerviosa)

¿Mi madre? No, no sabe nada...

GONZALO

¿Nada?

ANA

(nerviosa)

No...

GONZALO termina de colocar un pequeño tronco encima de la
pila. Se incorpora.

GONZALO

¿Te lo has follado?

A ANA le coge de improviso la pregunta. Se queda quieta,
mirando a la pared que tiene en frente.

ANA

(asustada)

Creo... Creo que me tengo que ir.
Mi madre se estará impacientando.

ANA coge el capazo, situado a su derecha. Cuando lo coge, se
incorpora, dándose media vuelta. Es entonces cuando se
encuentra con GONZALO, frente a ella, impidiéndole el paso.
ANA intenta esquivarlo, pero GONZALO se mueve en la misma
dirección.

GONZALO

Te he preguntado una cosa.

ANA mira al suelo.

ANA

(asustada)

No... Yo, no...

GONZALO

Mírame.

ANA, temblando, levanta la vista poco a poco. Cruza su mirada con la de GONZALO.

GONZALO

Contesta a mi pregunta.

ANA

(asustada)

No... Yo no, nunca...

GONZALO

¿Qué?

ANA

(asustada)

Yo nunca... Nunca he hecho eso...

GONZALO

¿Nunca has hecho el qué?

ANA

Eso...

GONZALO capta finalmente a qué se refiere ANA. Sonríe.

GONZALO

¿En serio? ¿Nunca?

ANA vuelve a mirar al suelo. Está muy nerviosa. GONZALO la coge de la cintura. Ella tensa los músculos. Suelta el capazo.

GONZALO

¿Cómo es posible? Que una chica tan guapa como tú...

GONZALO baja la mano, despacio, hasta llegar al culo de ANA.

GONZALO

¿Nunca haya tenido una polla entre sus piernas?

ANA, prácticamente en shock, no responde. No sabe cómo reaccionar.

GONZALO la acerca hasta que sus cuerpos se tocan. Ella nota como el miembro de él está erecto.

GONZALO baja aún más la mano, con la intención de meterla debajo de la falda de ANA. Ésta está muy asustada.

EUGENIA

(enfadada)

¡Ana! ¡Ana!

Los gritos provienen de fuera del corral.

GONZALO se aparta rápidamente de ANA.

GONZALO

(susurrando)

Como digas algo te mato.

EUGENIA aparece por la puerta del corral.

EUGENIA

(enfadada)

¡Ana!

EUGENIA repara en GONZALO. Éste tiene una amplia sonrisa en el rostro.

EUGENIA

(sorprendida, emocionada)

¡Don Gonzalo, qué sorpresa! ¡No sabía que había vuelto!

GONZALO

(encantador)

Doña Eugenia. Qué alegría verla de nuevo.

EUGENIA se acerca a GONZALO.

EUGENIA

¡Dios bendito, cuántos has cambiado! ¡Hasta te ha salido barba!

GONZALO responde al cumplido con una sonrisa encantadora. Es entonces cuando EUGENIA repara en ANA, la cual está detrás de GONZALO, mirando fijamente al suelo.

EUGENIA

(enfadada)

¡Tú!

ANA levanta la vista poco a poco.

ANA

Hola...

EUGENIA

¿Qué haces?

ANA

Nada...

EUGENIA se dirige a GONZALO.

EUGENIA

¿Te ha molestado?

GONZALO

En absoluto. Tiene usted una hija encantadora.

EUGENIA

(enfadada)

Y más vaga que la chaqueta de un guarda. ¡Anda, coge el capazo y arrea a la cocina! Virgen santísima qué suplicio de hija.

GONZALO

No la regañe, doña Eugenia. Ha sido mi culpa. La he entretenido con mis batallitas.

EUGENIA

¡Y seguro que no se ha negado a escucharlas, cuando sabía que debía darse prisa!

GONZALO le regala, de nuevo, una encantadora sonrisa a EUGENIA.

EUGENIA

Pero bueno, no la culpo. ¿Quién podría resistirse a un muchacho tan encantador como usted?

GONZALO

Aquí el único encanto es usted, doña Eugenia.

EUGENIA se ruboriza.

EUGENIA

¡Don Gonzalo! Usted si que sabe engatusar a una mujer.

GONZALO

Gracias.

EUGENIA mira a ANA, la cual ha vuelto a mirar fijamente el suelo.

EUGENIA

Bueno. Con su permiso, nos vamos, que tengo el guiso en el fuego y no tardará en hervir. Ha sido un placer verle, don Gonzalo.

GONZALO

Igualmente.

EUGENIA

¡Arrea, chiquilla!

ANA recoge el capazo del suelo y se dirige, a toda prisa, hacia la salida, pasando junto a GONZALO y EUGENIA.

EUGENIA

¡Ana!

ANA se detiene. Da media vuelta.

ANA

¿Sí?

EUGENIA

¿No te despides?

ANA, despacio, cruza su mirada con la de GONZALO. Éste le sonríe.

ANA

(nerviosa)

Ha... Ha sido un placer, Don Gonzalo... Hasta luego.

GONZALO

Igualmente.

EUGENIA

Esta juventud. ¡Dónde han quedado los modales, Dios mío!

GONZALO

No se martirice, doña Eugenia. Su hija es un encanto.

EUGENIA

Si usted lo dice...

EUGENIA suspira.

EUGENIA

Bueno, nos marchamos. Es un placer tenerle de nuevo por aquí.

GONZALO

Lo mismo digo.

EUGENIA le dedica una última sonrisa a GONZALO y se dirige hacia la puerta del corral. Cuando ésta sale, ANA la sigue, dejando a GONZALO a solas. Éste, una vez solo, saca un cigarro. Lo enciende. Comienza a fumar.

ANA (V.O.)

Creo que, pasados los años, me he dado cuenta de que lo supe en aquel preciso instante. Pero no lo quise aceptar. Por aquel entonces pensaba que nadie podía encerrar tanta maldad como la que encerraba Gonzalo en su interior. Por desgracia, estaba equivocada.

19

INT. HABITACIÓN 13 - DÍA

La habitación lleva mucho tiempo sin limpiarse. Está llena de polvo y telarañas. El interior está prácticamente vacío. Lo único que vemos dentro es un somier viejo de madera, una mesita de noche y un armario destartado. Al fondo a la izquierda hay una ventana que da directamente al jardín trasero.

ANA (V.O.)

Mucha gente piensa que la vida es como un cuento de hadas.

ANA (75) está bajo el umbral de la puerta, observando la habitación. Viste un vestido blanco. Lleva un bolso colgando del hombro. Poco a poco, va entrando en ella. La recorre con la mirada. Su expresión es de absoluta frialdad, como si todo aquello no le afectase lo más mínimo. No obstante, debajo de la frialdad de su mirada, se esconde una tristeza imposible de percibir a simple vista.

ANA (V.O.)

Pero no es verdad. La vida no es como un cuento de hadas. En la vida real, el príncipe no mata al dragón y salva a la princesa.

ANA llega hasta la ventana. Mira a través de ella, hasta posar su mirada en el sauce llorón. Éste se balancea con el viento, casi como si estuviese bailando lentamente.

Luego, ANA gira la vista y clava sus ojos en una pared con un crucifijo clavado en ella. Respira profundamente. Su mirada a cambiado. Ya no muestra frialdad. Ahora muestra verdadero miedo.

ANA (V.O.)

En la vida real, el dragón mata al príncipe y la princesa queda cautiva para siempre.

20

INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

La noche es oscura. La luz de la luna se filtra por las ventanas. No corre ni una brizna de viento. Todo parece estar en calma en el exterior.

ANA (18) camina por el pasillo ataviada con un uniforme gris, a modo de vestido. En los brazos lleva unas cuantas sábanas.

Finalmente, se detiene frente a una puerta. La abre. Observa el interior de la habitación: GONZALO (24) está dentro, ordenando una maleta que reposa sobre la cama. Se da media vuelta.

GONZALO

(sorprendido)

Ana. Qué sorpresa.

ANA

(nerviosa)

Don Gonzalo... Creía que se habría marchado ya...

GONZALO

(encantador)

Todavía no. Me voy mañana. Pasa, no te quedes ahí parada, mujer.

ANA parece no fiarse. Bajo el umbral de la puerta, se ve claramente como se debate internamente entre hacer su trabajo o hacer caso a su instinto. GONZALO parece darse cuenta de ello.

GONZALO

(comprensivo)

Tranquila, de verdad. Pasa.

ANA sigue en duda.

GONZALO

Por favor.

ANA, tras unos breves instantes de indecisión, acaba entrando. Deja la puerta abierta al hacerlo.

21

INT. HABITACIÓN 13 - NOCHE

La habitación está ordenada. Lo único que está desordenado es la cama, la cual está sin hacer. ANA está nerviosa.

ANA

Tengo que cambiarle las sábanas de la cama, don Gonzalo. Lo manda su madre.

GONZALO

¿A estás horas?

ANA

Su madre creía que ya se había marchado.

GONZALO

Cierto. Tonto de mí, se me ha olvidado decirle que me quedaba una noche más. Adelante.

GONZALO se aparta. ANA mira la maleta que reposa sobre la cama.

ANA

(cohibida)

La maleta, don Gonzalo.

GONZALO

Claro. Espera, la quito ya.

GONZALO cierra la maleta. La coge y la deja en el suelo.

GONZALO

Ya.

ANA se acerca a la cama. Mientras, GONZALO se aparta de ella. No vemos a dónde va. ANA deja las sábanas limpias encima de la mesilla de noche. Comienza a retirar las sábanas sucias de la cama. Nos quedamos con ella. No vemos a GONZALO.

GONZALO

¿Cómo estás, por cierto? Hace un par de semanas que no te veo por aquí.

ANA

Estoy bien, gracias.

ANA quita la última sábana de la cama. La deja, junto con el resto, en el suelo, echas una bola. Coge las sábanas limpias. Comienza a colocarlas en la cama.

GONZALO

¿Estás bien? ¿Segura? Te noto rara.

ANA comienza a sudar. Está nerviosa. Decide no contestar. Se dedica a su tarea. Finalmente, la acaba.

ANA

Ya he terminado.

ANA se agacha. Coge las sábanas sucias del suelo. Luego, se incorpora. Se da media vuelta.

ANA

Con su permiso...

ANA se interrumpe. GONZALO está apoyado contra la puerta de la habitación, la cual está cerrada. Está sonriendo. ANA se queda de piedra. ANA baja la mirada. Está visiblemente nerviosa. GONZALO, poco a poco, se acerca a ella. Cuando está prácticamente frente a ANA, le pone la mano en la barbilla, con la intención de levantarle el rostro.

GONZALO

¿Qué te pasa? ¿Se te ha comido la lengua el gato?

ANA se deshace de la mano de GONZALO con un brusco movimiento de cabeza. Intenta esquivarlo, pero él la coge del brazo.

GONZALO

¿Dónde vas?

ANA, violentamente, se deshace de GONZALO. Avanza hacia delante, en dirección a la puerta. Cuando está cerca de agarrar el pomo, GONZALO la coge por detrás y la estampa contra la puerta, apoyando su torso contra la espalda de ella. ANA nota su miembro erecto contra su trasero. GONZALO acerca su boca al oído de ANA. Ésta está temblando.

GONZALO

(susurrando)

¿Qué crees que haces?

ANA está muy asustada. Reaccionando casi instintivamente, echa la cabeza hacia atrás con fuerza. Logra impactar contra la parte izquierda del rostro de GONZALO. Éste se echa hacia atrás, tocándose el ojo izquierdo. ANA aprovecha aquel momento para intentar abrir la puerta. No obstante, al mover el pomo se da cuenta de que está cerrada con llave.

GONZALO

(enfadado)

Serás puta.

GONZALO se dirige hacia ANA. Mientras, ésta, de forma desesperada, está intentando forzar la puerta.

ANA

(gritando)

¡Ayuda! ¡Ayuda, por favor!

GONZALO logra llegar hasta ella. La agarra. Luego, la lanza con fuerza contra la pared con el crucifijo clavado en ella. ANA está llorando. Delante tiene a GONZALO, encolerizado.

ANA

(llorando)

No... por favor...

GONZALO

Vuelve a gritar y te mato. Créeme cuando te digo que lo haré.

ANA

(llorando)

Por favor... basta...

GONZALO se acerca a ella. ANA está temblando.

ANA

(llorando)

Por favor...

GONZALO llega hasta ANA. Entonces, la viola contra la pared.

22

EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

El sauce está completamente quieto. No corre ni una pizca de aire. De pronto, las ranas comienzan a croar, una a una, hasta crear un manto de sonido que resuena por todo el jardín.

Una vez cesa, no se escucha absolutamente nada.

FUNDIDO A NEGRO

9

EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

ANA sigue absorta, mirando el horizonte, donde no hay nada más que bosque. AMANDA, por su parte, está junto a ella. Su rostro da a entender que sigue sin comprender qué está pasando.

AMANDA

(enfadada, dolida)
¿Qué haces aquí?

ANA no responde.

AMANDA

(enfadada, dolida)
Mamá... ¿Qué haces aquí? ¿Cómo te
atreves a venir?

ANA, de nuevo, hace caso omiso a las preguntas. No obstante, deja de mirar al horizonte. Gira el rostro, clavando su mirada en los ojos de AMANDA. Es entonces cuando vemos que a ANA se le ha escapado una lágrima que corre por su mejilla lentamente.

23 **EXT. CARRETERA - DÍA**

Los árboles que pueblan el bosque están perdiendo el follaje. El suelo está completamente cubierto por hojas. Todo el bosque presenta un color cobrizo que difiere mucho del verdor habitual.

La carretera es estrecha. Discurre por entre los árboles sin apenas calzada. En muchos tramos las ramas se entrelazan sobre él.

Un coche, marca Peugeot, modelo 203, circula por el camino a poca velocidad.

24 **INT. COCHE - DÍA**

Conduce GONZALO (29). Viste con camisa blanca, corbata y pantalón marrón. Con una mano sujeta el volante; con la otra, fuma. Tira la ceniza por la ventanilla, abierta. Junto a él, sentada en el asiento del copiloto, está ANA (23). Viste con un vestido rojo. Tiene el pelo corto, no le llega a los hombros.

En un momento dado, ANA mira hacia atrás. Sentada en el asiento de detrás del conductor, mirando por la ventanilla, está **CARMEN DEL VALLE** (4). Viste con un vestido rosa. ANA sonríe. Su mirada denota una mezcla de felicidad y tristeza.

25 **EXT. CARRETERA - DÍA**

El coche continua su marcha a través de la carretera, sinuosa, atravesando el bosque, flanqueada por cientos de árboles que impiden ver más allá de un par de metros.

24 **INT. COCHE - DÍA**

ANA mira por la ventanilla. Los árboles pasan rápidamente ante ella.

26 **INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE**

ANA (18) camina de forma errática. Tiene el pelo largo. Viste un uniforme gris a modo de vestido. Tiene los ojos hinchidos de llorar. Su mirada está completamente perdida. El vestido está rasgado por la zona de la falda. Tiene sangre seca en la parte interior de los muslos.

ANA (V.O.)

Eres la primera persona a la que he
tenido el valor de contárselo.
Nunca se lo llegué a decir a nadie.
Ni siquiera a mi madre.

24 **INT. COCHE - DÍA**

ANA continua mirando a través de la ventanilla. En un momento dado, ve un Halcón descansar sobre una rama. Parece estar observando a su alrededor.

ANA (V.O.)

No recuerdo por qué. Miedo,
vergüenza. Quien sabe. Pero no lo
hice.

27 **INT. HABITACIÓN 23 - NOCHE**

ANA (18) está tumbada en la cama, mirando al techo. Viste con un camisón blanco. Tiene el pelo largo. La luz de la luna se filtra por un pequeño ventanuco a través del cual vemos el suelo del jardín.

ANA (V.O.)

Pasé las siguientes semanas
tratando de enterrar aquello en lo
más profundo de mi corazón.
Tratando de olvidarlo para siempre.

ANA se recuesta, quedando en posición fetal. Mira por el ventanuco, a través del cual se ve el cielo cubierto de estrellas.

ANA (V.O.)

Pero fue imposible.

24 **INT. COCHE - DÍA**

CARMEN juega con una muñeca de trapo. Parece feliz.

ANA vuelve la vista para mirar al frente. A través del parabrisas vemos como el coche se está aproximando al caserón.

En el dedo anular de su mano izquierda vemos que lleva puesto un ANILLO.

28 **EXT. CARRETERA - DÍA**

El coche se aproxima al caserón.

ANA (V.O.)

Tu hermana Carmen nació a finales de mayo.

24 **INT. COCHE - DÍA**

GONZALO lanza el cigarro por la ventanilla. Luego, la cierra. Vemos la imagen de GONZALO y ANA, uno junto al otro, completamente en silencio.

ANA (V.O.)

Dos meses más tarde, su padre nos obligó a casarnos. Mi madre estuvo de acuerdo. No pude hacer nada por evitarlo. Gonzalo tampoco.

29 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

El coche entra en el jardín delantero.

ANA (V.O.)

Todo lo que siempre había soñado se esfumó como el humo de un cigarro que se disipa en el aire.

El coche se detiene.

ANA (V.O.)

Pero el destino es caprichoso, y siempre nos tiene reservado un final inesperado. Eso lo descubrí cinco años después de que Gonzalo me violara.

RÓTULO:

OTOÑO DE 1967.

Bajo el umbral de la puerta principal del caserón esperan JAVIER (55) y **LAURA POLO** (53).

JAVIER viste con una camisa blanca por dentro de un pantalón marrón de pana. LAURA viste con un vestido negro.

GONZALO sale del coche. ANA también. El primero se dirige hacia el maletero. Lo abre.

GONZALO

Ana.

ANA

Dime.

GONZALO

Acompaña tú a la niña. Yo llevaré las maletas.

ANA asiente. GONZALO coge las maletas. Luego, cierra el maletero. Se encamina hacia la puerta, donde esperan JAVIER y LAURA. ANA, por su parte, abre la puerta trasera derecha.

ANA

Ya hemos llegado, cariño. Venga, baja.

CARMEN recorre los asientos traseros, del izquierdo al derecho, y baja del coche.

ANA

¿Cómo estás? ¿Te encuentras mejor?

CARMEN

Creo que sí.

ANA le toca la frente. Luego le da un beso, también en la frente.

ANA

Creo que ya no tienes fiebre.
Vamos. Los abuelos querrán saludarte.

CARMEN y ANA se encaminan hacia la puerta. GONZALO ya está allí. CARMEN toma la delantera. Anda distraída. ANA, por su parte, se queda rezagada.

LAURA

¿Cómo está mi nietecita?

CARMEN

¡Yaya Laura!

CARMEN sale corriendo hacia la puerta. Una vez llega, se abraza a LAURA.

ANA observa la escena a cierta distancia. Tras unos segundos haciéndolo, aparta la mirada. Observa el jardín. En la esquina que conecta la fachada principal con la fachada lateral Oeste, ve a EUGENIA (51), ataviada con un vestido negro y un delantal. Se miran. ANA, finalmente, aparta la mirada. Se dirige hacia la puerta, donde ya no hay nadie.

30

INT. HABITACIÓN 3 - NOCHE

Están sentados alrededor de una mesa rectangular, JAVIER y LAURA en un lado, GONZALO y ANA en el otro, y CARMEN en un extremo. Los cinco están cenando en completo silencio.

La puerta de la habitación está abierta. Por ella aparece BERNARDA (26), ataviada con un vestido negro y un delantal. Toca dos veces a la puerta para así llamar la atención.

LAURA

¡Bernarda! Pasa, querida, pasa.

GONZALO gira la vista para observar a BERNARDA. La chequea, impresionado por su belleza. Ésta se ruboriza ante la atenta mirada de GONZALO.

LAURA

¿Qué deseas?

BERNARDA

Me manda doña Eugenia. Me ha dicho que no hay suficiente cordero para los cinco. Que uno se tendrá que conformar con algo de cerdo.

LAURA

(disgustada)

Vaya. ¿No compramos suficiente cordero?

BERNARDA

Parece ser que no...

LAURA

Ana, cariño.

ANA levanta la vista. Hasta el momento había estado completamente ausente de la conversación.

ANA

¿Sí?

LAURA

¿Te importa comer cerdo esta noche?
A nosotros nos encanta el cordero.

ANA

(resignada)

No. Tranquila.

JAVIER observa el rostro de ANA.

JAVIER

Yo me comeré el cerdo.

LAURA

¡Javier! ¡Pero si a ti te encanta
el cordero!

JAVIER

Esta noche no. Esta noche me
apetece comer cerdo. Bernarda,
váyase y dígale a Eugenia que me
ponga a mí la ración de cerdo. Que
sea generosa.

BERNARDA

Como guste, señor.

JAVIER mira a ANA, con una mirada que denota una alta
búsqueda de compasión. Pero la mirada que le devuelve ANA es
fría, casi inexpresiva. Finalmente, éste aparta la mirada.

Antes de marcharse, BERNARDA mira de nuevo a GONZALO, el cual
la está observando, sonriente.

BERNARDA

Con su permiso.

BERNARDA se da media vuelta para marcharse. Vemos en su
rostro como sigue ruborizada, roja como un tomate.

Una vez BERNARDA abandona el salón, los cinco continúan con
la cena, completamente en silencio. ANA se percata, en un
momento dado, de que CARMEN no ha probado apenas la sopa que
tiene frente a ella.

ANA

(preocupada)

¿Qué te pasa, cariño? ¿No te gusta
la sopa?

CARMEN

No tengo hambre...

LAURA

(confusa)

¿Qué le pasa?

ANA

Lleva así un par de semanas. No sabemos qué es.

LAURA

La habréis llevado al médico, supongo.

ANA

Sí, pero aún no nos han dicho nada claro. Estamos esperando a los resultados de las últimas pruebas que le hicieron.

CARMEN

Me duele la cabeza...

ANA le toca la frente a CARMEN.

ANA

Tiene fiebre. La voy a llevar arriba para acostarla.

ANA se levanta.

LAURA

Mejórate, cariño.

JAVIER

Te queremos.

CARMEN, ligeramente mareada, asiente, sonriendo.

ANA

Vamos.

CARMEN se levanta. Luego, ANA la coge en brazos. Se dirigen hacia la saluda. LAURA y JAVIER se despiden de ella con la mano. GONZALO, no obstante, sigue cenando, sin girar la vista hacia su hija.

31 **INT. HABITACIÓN 12 - NOCHE**

ANA está arropando a CARMEN. Junto a la cama hay una mesilla de noche donde reposa un cuenco lleno de agua y un paño blanco. Una vez ANA termina de arropar a CARMEN, moja el paño blanco en el agua y se lo pone en la frente a su hija.

CARMEN

Mamá.

ANA

Dime, cariño.

CARMEN

No te vayas... Por favor...

ANA

No te preocupes. No pensaba irme.
Me quedaré aquí contigo hasta que
te duermas.

ANA se recuesta junto a CARMEN.

CARMEN

Buenas noches, mamá...

ANA

Buenas noches, hija.

CARMEN cierra los ojos. ANA mira al techo. Una lágrima comienza a resbalarle por la mejilla.

32 **EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE**

Las aguas del río discurren con calma. El cielo estrellado resplandece en el cielo. La luna está en fase menguante.

33 **INT. HABITACIÓN 12 - NOCHE**

ANA despierta. CARMEN está durmiendo, junto a ella. Cuidadosamente, ANA se levanta de la cama, tratando de no hacer ruido. Una vez lo hace, rodea la cama, hasta llegar al lado donde duerme CARMEN. Le quita el trapo húmedo de la frente. Lo moja en el cubo de agua, lo escurre y se lo vuelve a colocar en el mismo sitio. Luego, se marcha de la habitación.

34 **INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE**

ANA cierra la puerta de la habitación muy despacio. Luego, camina por el pasillo hasta llegar a una puerta no muy lejos de la de la habitación de CARMEN. Coge el pomo. Es entonces cuando escucha gemidos provenientes del otro lado. Abre la puerta, despacio. Dentro ve a GONZALO manteniendo sexo con BERNARDA.

ANA observa la escena durante unos instantes. Luego, aparta la vista, cierra la puerta con cuidado y se marcha.

35 **EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE**

Todo está en calma. Escuchamos a los grillos grillar, no demasiado fuerte. Las estrellas resplandecen en el cielo. No hay ni una sola luz en el interior del caserón, más allá de dos pequeñas farolas que alumbran la pequeña entrada trasera.

ANA camina por el jardín hasta llegar al sauce. Apoya su hombro izquierdo en su tronco. Se cruza de brazos mientras observa el bosque que se extiende ante ella.

RAMÓN

Hace tiempo que las ranas dejaron de croar por las noches.

ANA se sobresalta, asustada. Da media vuelta. RAMÓN (28) estaba detrás de ella, ahora delante. Viste con una camisa blanca por dentro de un mono marrón..

ANA

Ramón... Me has asustado...

RAMÓN

Ahora sabes lo que se siente.

ANA sonríe, melancólica. RAMÓN saca una cajetilla de tabaco.

RAMÓN

¿Uno?

ANA

No... Gracias.

RAMÓN se encoge de hombros. Saca un cigarro de la cajetilla y se lo lleva a la boca. Lo enciende.

ANA

No... No sabía que habías empezado a fumar.

RAMÓN pone cara de no saber bien qué contestar.

RAMÓN

Empecé hace un par de años. Me dijeron que me iría bien para calmar los nervios, pero entre tú y yo creo que solo sirven para ponerle a uno aún más nervioso. Ahora estoy enganchado.

ANA no responde. RAMÓN, por su parte, la observa mientras fuma.

RAMÓN

¿Qué te trae por aquí? Es tarde.

ANA

No tengo sueño.

RAMÓN se sienta, apoyándose en el tronco del sauce, de cara al caserón.

RAMÓN

¿Te sientas?

ANA, tras unos instantes de indecisión, asiente.

ANA

Vale.

ANA se sienta junto a RAMÓN, apoyando, también, su espalda contra el tronco. Ambos se quedan observando el caserón.

RAMÓN

Hacía tiempo que no os veía por aquí.

ANA

(resignada)

Ya...

RAMÓN

¿Por qué habéis venido?

ANA

¿Quién?

RAMÓN

Vosotros. Tú, tu hija... Tu marido...

ANA

Gonzalo necesitaba desconectar. Y Carmen, bueno... Sus abuelos la echaban de menos.

RAMÓN asiente.

RAMÓN

¿Cómo está Carmen?

ANA

Bien... Enferma. Pero nada grave, creemos.

RAMÓN

¿Qué le pasa?

ANA

Fiebre, mareos... Nada fuera de lo normal.

RAMÓN

Se pondrá bien, ya verás.

ANA

Gracias...

ANA resopla. Los dos se quedan en silencio.

ANA

Bueno... ¿Cómo te va todo? ¿Sigues encargándote del cuidado de los caballos?

RAMÓN

¿De los caballos? Sí. Bueno, ahora hago más cosas. Estoy ahorrando para irme a vivir fuera.

ANA

¿Y eso?

RAMÓN

No sé. Supongo que... Bueno. Ya no siento que este sea mi hogar. Necesito ver mundo. Salir fuera de este bosque y descubrir como es... Madrid, como es Valencia... París... De hecho, si no fuese porque el señor me necesita me habría ido hace bastantes años.

ANA

Me alegro. Creo que te vendrá bien dejar esta casa durante una temporada.

RAMÓN sonríe de forma socarrona.

RAMÓN

Hay otro motivo.

ANA

¿Otro motivo? ¿A qué te refieres?

RAMÓN

Me refiero a que hay otro motivo
por el cual necesito irme de
aquí...

ANA

¿Y cuál es?

RAMÓN resopla.

RAMÓN

¿Sinceramente? Ya he alcanzado
mi... Límite, ¿sabes? Ya no... Ya
no soporto verte venir con él...

ANA

Ramón...

RAMÓN

(resignado)
¿Qué...?

ANA

Han pasado muchos años.

RAMÓN

Lo sé...

ANA

Deberías... Deberías olvidarlo.

RAMÓN

Para ti es fácil decirlo...

ANA

No, Ramón, no lo es. Pero es lo
mejor. Para los dos.

RAMÓN

Si tú lo dices...

ANA

Ramón. Mírame.

RAMÓN mira a ANA. Ambos se sostienen la mirada.

ANA

¿Crees que es fácil para mí volver aquí y verte? No. No lo es. Es duro, ¿vale? Pero... No sé. Hay que pasar página. Seguir avanzando. Si no... No te queda nada en la vida. El pasado es algo que nunca volverá... Solo... Solo nos queda mirar hacia delante. Hacia el futuro.

Se produce un breve silencio en el cual RAMÓN asimila las palabras. Finalmente, sonríe. Parece divertirle aquella situación. Luego, deja de mirar a ANA para volver a mirar al frente.

RAMÓN

¿Sabes qué pasa? Que tienes razón. Que... Hay que pasar página. Y lo habría hecho. Créeme. Al fin y al cabo aquello fueron... Meses. Y desde que te casaste con él han pasado años... Pero... Bueno...

RAMÓN levanta la vista hacia el cielo. Sus ojos están vidriosos.

RAMÓN (CONT'D)

Es la duda, ¿sabes? Lo que hace imposible que logre olvidarlo. La duda que surge de no saber por qué, de la noche a la mañana, te casaste con alguien a quien no habías visto en la vida... Alguien a quien tuviste que conocer cuando tú y yo estábamos todavía... Juntos. Con todo lo que conlleva. Alguien con quien... tuviste una hija, con quien te fuiste a vivir lejos y por culpa del cual nunca más me hablaste. Eso... Bueno. Eso es lo que hace que pasar página sea difícil... Eso y verte junto a él cada vez que venís.

Se quedan, de nuevo, en silencio. RAMÓN sigue mirando hacia el cielo. ANA, por su parte, lo está mirando a él. Finalmente, ella posa su mano sobre las de él. Éste se gira para mirarla. Está al borde del llanto.

ANA

Lo siento. Es lo único que puedo decirte. Que lo siento de verdad.

RAMÓN muestra su resignación en el rostro. Vuelve la vista, ahora mirando hacia abajo, donde la mano de ANA reposa sobre las suyas.

RAMÓN

¿Puedo preguntarte una cosa?

ANA

Adelante.

RAMÓN

¿Le quieres?

ANA

¿Perdón?

RAMÓN vuelve a mirar a ANA.

RAMÓN

A Gonzalo. ¿Le quieres?

ANA

Ramón...

RAMÓN

Respóndeme. Por favor.

ANA baja la mirada, casi avergonzada.

ANA

No... No le quiero.

RAMÓN

¿Y a mí? ¿Me querías?

ANA

Ramón... No, por favor... No sigamos con esta conversación. No nos va a llevar a ningún sitio.

RAMÓN

Ana... Responde. Por favor.

ANA

¿De verdad quieres saberlo?

RAMÓN

Sí.

Ahora es ANA quien vuelve la cabeza para mirar de nuevo directamente a RAMÓN.

ANA

No, Ramón. No te quería.

RAMÓN no dice nada. Parece estar interiorizando lo que acaba de escuchar.

ANA (CONT'D)

Pero... No por nada. En su momento creí que sí. Creí que aquello que sentía por ti era amor. Fuiste el primero... Eso es algo único. Pero... Cuando me quedé embarazada y nació Carmen... Digamos que comprendí que lo que sentía por ti no era aquello que yo pensaba que era el amor. Cariño, seguro. Algo más, quizás. Pero no amor.

RAMÓN

Yo... Yo sí te quería...

ANA

No, Ramón. No me querías. No como yo entiendo lo que es querer a alguien.

RAMÓN

¿Y cómo lo entiendes?

ANA

Ramón...

RAMÓN

Por favor.

ANA inspira.

ANA

Creo que... Bueno. Que el amor no es lo que uno cree que es hasta que no experimenta el... Sacrificio que conlleva, digamos. El amor es querer a una persona más de lo que te quieres a ti mismo. Cuando haces cualquier cosa por esa persona, incluso cuando lo que estás haciendo te puede llegar a provocar dolor, o penurias, pero aún así lo sigues haciendo, entonces es cuando verdaderamente la quieres. Y tú no me querías de esa forma, Ramón. Ni antes ni mucho menos ahora.

Ambos se quedan en silencio.

RAMÓN

No le quieres...

ANA

No, Ramón. Y no insistas más... Por favor.

RAMÓN

¿Por qué te casaste con él, entonces?

ANA

Ramón... Para.

RAMÓN

(suplicando)

Necesito saberlo.

ANA

¿Por qué?

RAMÓN

Porque llevo acordándome de aquel verano estos últimos cinco años. De aquel verano... Y de ti. ¿Por qué te casaste con él?

ANA

(resignada)

No... No te lo voy a decir. Lo siento. Es algo... Algo que nunca sabrás.

RAMÓN

Pero...

ANA

(lo interrumpe)

No insistas. Por favor... Ya.

RAMÓN, finalmente, da a entender que se da por vencido. Se quedan, de nuevo, en silencio. Las aguas del río han vuelto a la calma. Los grillos ya no grillan.

RAMÓN

Te queda bien ese pelo.

ANA sonríe.

ANA

Gracias. Mi madre me ha dicho que por fin parezco alguien decente.

RAMÓN

¿Has hablado con ella?

ANA

Un poco, esta tarde. Tampoco quería, pero Carmen tenía ganas de verla.

RAMÓN

Eso me ha comentado alguna vez... Que no... No os habláis demasiado.

ANA

Al final, cuando alguien es cómplice de joderte la vida, da igual quien sea, tu madre o el Papa de Roma.

RAMÓN

¿Joderte la vida?

ANA

Esa es otra de las cosas de las que no quiero hablar.

RAMÓN asiente.

RAMÓN

Comprendo.

ANA resopla.

ANA

Al final... Creo que tú eres la única persona de esta casa que no me decepcionó hace cinco años. De hecho, eres la única persona a la que yo decepcioné.

RAMÓN

No... No sé qué decir. Supongo... Bueno. Por mucho que me pregunte por qué hiciste lo que hiciste, eras libre de hacerlo.

ANA ríe de forma irónica.

ANA

¿Libre? No. La libertad no existe, aunque creamos que sí. No somos libres, Ramón, porque siempre vamos a depender de aquellos que nos rodean. De aquellos que nos rodean y tienen más poder que tú. Y por desgracia, tú y yo somos dos liebres ciegas corriendo en una jaula llena de halcones.

Se quedan, otra vez, en completo silencio. Ambos se dejan de mirar. Observan el caserón, completamente a oscuras.

ANA

¿Qué hora es?

RAMÓN mira su reloj de muñeca.

RAMÓN

Las dos de la mañana.

ANA

Es tarde ya... Creo que va siendo hora de que nos vayamos a dormir.

RAMÓN

Espera.

RAMÓN posa su mano sobre la de ANA. Se gira para mirarla. Acerca un poco su rostro al de ANA. Ésta, por su parte, se deshace de la mano de RAMÓN.

ANA

No, Ramón. Para. Lo que piensas que va a suceder, no va a suceder.

Entonces, RAMÓN la vuelve a coger del brazo, esta vez con cierta fuerza.

RAMÓN

¡Espera!

ANA mira a RAMÓN, luego su brazo agarrando el suyo, y de forma violenta se libra de él. Está visiblemente asustada.

ANA

(enfadada, asustada)

¡Para! No... No vuelvas a hacer eso. Nunca.

ANA se levanta. Mira a RAMÓN, sentado, apoyado en el sauce. Se marcha, dejándolo solo.

Cuando ANA llega hasta prácticamente la fachada trasera del caserón, se seca una lágrima que le resbala por la mejilla. Está temblando. Es entonces cuando levanta la vista y repara en JAVIER, el cual está observándola desde una de las ventanas del segundo piso. Ambos se miran. El rostro de JAVIER denota tristeza. Finalmente, éste se marcha, desapareciendo en el interior del caserón.

36 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

ANA está sentada en una silla. Viste un vestido azul turquesa. Por encima lleva una rebeca negra. Observa como CARMEN, ataviada con un vestido rosa y un abrigo, juega al pillar con JAVIER, el cual viste con una chaqueta marrón y un pantalón vaquero.

GONZALO, ataviado con una camisa blanca y un pantalón vaquero, observa la escena desde la puerta del caserón mientras fuma.

ANA (V.O.)

Pasaron los días. Carmen parecía que mejoraba. Cada vez se encontraba mejor.

37 **INT. PASILLO OESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE**

ANA, ataviada con un camisón, sale de la habitación tratando de no hacer ruido. Sujeta una chaqueta negra doblada en el brazo. Luego, cierra la puerta con cuidado.

38 **EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE**

ANA lleva puesto el camisón. Sobre él, la chaqueta negra. Camina hacia el sauce, donde la espera RAMÓN, ataviado con una camisa marrón metida por dentro de unos pantalones vaqueros. Está fumando.

RAMÓN

Hola...

ANA agacha la cabeza, tímida. Se acerca a RAMÓN para sentarse en el sauce, apoyando su espalda contra el tronco. RAMÓN lanza el cigarro al río y hace lo mismo.

36 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

ANA sigue sentada, observando como CARMEN juega con JAVIER.

ANA (V.O.)

A pesar de todo. A pesar de todos mis miedos, de todas mis fobias... De todo lo que le hice, quiso seguir hablando conmigo. Y yo también quise seguir hablando con él.

39

EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

ANA y RAMÓN están sentados en el sauce, hablando. No llegamos a escuchar o entender qué se están diciendo.

ANA (V.O.)

Aquellas noches con Ramón fueron la primera vez en cinco años que fui feliz gracias a alguien que no fuera tu hermana.

RAMÓN está haciendo aspavientos con los brazos, contando algo en apariencia divertido, cuando posa su mano sobre la de ANA, sin querer. Entonces la aparta rápidamente, visiblemente arrepentido.

ANA

Tranquilo...

ANA sonríe.

ANA

Gracias.

36

EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA sigue sentada.

ANA (V.O.)

Pero aquella aparente felicidad no fue más que un espejismo.

Desde su sitio observa como CARMEN y JAVIER siguen jugando. Éste la está persiguiendo, imitando a un monstruo, mientras ésta corre delante de él, riendo y pasándolo bien. Entonces CARMEN desaparece detrás de unos matorrales. JAVIER los bordea para localizarla. ANA pierde de vista a ambos. Pasa un tiempo considerable. ANA frunce el ceño.

JAVIER

(gritando)

¡Venid! ¡Ayuda!

ANA se levanta rápidamente. Corre hacia los matorrales, bordeándolos una vez llega. Entonces ve a JAVIER de rodillas junto a CARMEN, completamente inerte en el suelo. JAVIER se gira hacia ANA.

JAVIER

(asustado)

No... No responde...

Aparece GONZALO. ANA se gira. Ambos cruzan una mirada. Vemos miedo en los ojos de ambos.

40 **INT. CUADRA - DÍA**

ANA (75) observa con resignación, desde el pasillo, el box donde antaño estuvo Trueno. Viste un vestido blanco. Lleva un bolso colgando del hombro. El box es un habitáculo vacío, lleno de polvo, telarañas, tierra e insectos.

ANA (V.O.)

Cuando tu hermana empeoró de repente, todo lo demás volvió a carecer de importancia. Todo.

ANA entra en el box.

41 **INT. BOX - DÍA**

ANA se detiene frente a la pared contraria a la puerta, concretamente la esquina izquierda. Observa aquella esquina, donde no hay nada.

ANA (V.O.)

Fue Gonzalo quien la llevó a Madrid. Yo quise ir con él, pero me disuadió para no hacerlo. Me obligó a quedarme allí, con sus padres, con mi madre... Lejos de mi hija.

ANA observa la esquina con tristeza.

42 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

ANA (23) observa, desde varios metros de distancia, como GONZALO (29) está dentro del Peugeot 203. Ella viste con un vestido verde y una chaqueta negra sobre él. Él viste con una camisa marrón por dentro de unos pantalones negros. CARMEN, ataviada con un abrigo rojo y unos pantalones grises, está sentada en el asiento del copiloto.

Antes de arrancar, GONZALO gira la vista para mirar a ANA. Vemos miedo en su rostro.

ANA (V.O.)

Fue la primera vez que vi a Gonzalo preocuparse verdaderamente por tu hermana. En aquel momento lo odié por no dejarme ir con él. Por su egoísmo.

Pasados los años lo entendí. No quería que lo viese así. Así de frágil.

GONZALO arranca. ANA observa como el coche se marcha a través del jardín para adentrarse en la carretera del bosque.

ANA (V.O.)

Supongo que... En el instante en el que Carmen enfermó de verdad, algo en él cambió. No volvió a ser el mismo. Es curioso... Como solamente cuando te asomas el abismo, te das cuenta de cuan profundo es.

ANA se queda sola en el jardín, mirando la carretera, donde ya no hay nada.

43

INT. HABITACIÓN 15 - DÍA

ANA, ataviada con una falda larga negra y una camisa blanca, está haciendo la maleta, la cual reposa sobre la cama.

ANA (V.O.)

Pasó una semana y Carmen no mejoraba.

ANA deja de hacer la maleta y mira a través de la ventana, la cual da al jardín trasero. Allí ve a RAMÓN, junto a la cuadra, fumando. Viste con un mono de trabajo gris.

ANA (V.O.)

Decidí marcharme.
No podía seguir lejos de tu hermana, pensando que quizás mi último recuerdo de ella pudiese ser aquella imagen, de ella, en aquel coche sentada junto a su padre.

ANA sale de la habitación.

44

EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

ANA se acerca por el jardín hacia la cuadra, donde ya no hay nadie.

ANA (V.O.)

Pero antes, quise despedirme de alguien. De alguien muy importante en mi vida... Y en la tuya.

45

INT. CUADRA - DÍA

ANA entra en la cuadra, donde no ve a nadie. La puerta del segundo box, aquel donde se supone debía estar Trueno, está abierta.

ANA

¿Ramón?

ANA se acerca a la puerta del box. Una vez llega, mira en su interior. Allí ve a RAMÓN, sentado en el taburete. No está el caballo. RAMÓN la mira.

RAMÓN

Te vas.

ANA inspira.

ANA

¿Cómo lo sabes?

RAMÓN

Me lo ha dicho tu madre.

ANA asiente.

ANA

(triste)

Sí... Me voy... He quedado con Javier en que iríamos los dos. Salimos en una hora. No... No soporto estar lejos de ella.

RAMÓN

Lo entiendo.

ANA

(triste)

He venido... Bueno. Para despedirme.

RAMÓN

Vale.

ANA entra en el box.

46

INT. BOX - DÍA

ANA se acerca a RAMÓN, el cual sigue sentado. Éste baja la vista. Ella se queda frente a él, a poca distancia. Lo mira.

ANA

Ramón... Solo... Solo quería decirte que estos días contigo han sido maravillosos. Solo... Quería darte las gracias. Por todo.

RAMÓN

No hay por qué darlas.

ANA repara en la esquina izquierda del box. Allí, colgado, está el COLLAR.

ANA

(emocionada)

El collar...

RAMÓN sonríe.

RAMÓN

Te dije que llevo acordándome de aquel verano estos cinco años. No ha habido día que no haya visto ese collar y no me haya acordado de ti.

ANA

(emocionada)

Ramón...

RAMÓN se levanta. Se acerca a la esquina donde reposa el collar y lo quita de la pared. Se acerca a ANA.

RAMÓN

Toma. Llévatelo.

ANA

¿Qué?

RAMÓN

Sabes muy bien qué pasará a partir de ahora...

ANA

¿El qué?

RAMÓN

¿El qué? Que volverás a Madrid y no volveremos a hablar hasta dentro de otros cinco años. Y sinceramente, no quiero estar acordándome de ti otra vez tanto tiempo.

ANA

Pero...

RAMÓN le coge la mano derecha a ANA. La abre y, delicadamente, posa el collar sobre su palma.

RAMÓN

Llévatelo. Ahora me toca a mí decirte que este collar te lo doy para que nunca te olvides de mí.

ANA

No necesito un collar para no olvidarme de ti.

RAMÓN sonríe, melancólico. Ambos están muy próximos. A ANA se le está escapando una lágrima. Poco a poco se acercan, sin saber bien qué están haciendo, hasta que se besan. Es un beso largo, sentido. Finalmente, se separan. Se miran a los ojos. Luego, se besan, esta vez con más fuerza. La cosa va a más. Comienzan a quitarse la ropa.

RAMÓN

¿Seguro...?

ANA asiente.

ANA

Sí. Solo... Hazlo despacio. Por favor.

RAMÓN asiente. Continúan quitándose la ropa.

47 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

El jardín está completamente en silencio.

48 **EXT. BOSQUE - DÍA**

Vemos un Lebrato surtir de un agujero excavado en la tierra. Comienza a correr de una forma un tanto patosa.

FUNDIDO A NEGRO

9 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

El sol se está poniendo en el horizonte. La luz comienza a disminuir. AMANDA mira a ANA, esperando una respuesta. ANA, por su parte, se limita a mirar a AMANDA con los ojos vidriosos. Finalmente, ANA baja la mirada.

ANA

He venido... He venido a darte algo.

AMANDA

¿Qué?

ANA mete la mano en el bolso que lleva colgando del hombro. Parece que va a sacar algo de él. No obstante, justo antes de hacerlo, se detiene. Levanta la vista para mirar otra vez a AMANDA. Inspira hondo. Parece que se está debatiendo entre tomar una decisión u otra.

ANA

Amanda...

AMANDA

¿Qué... Qué quieres, mamá?

ANA

Tengo... Tengo que preguntarte una cosa antes...

AMANDA mira a ANA, atónita. No sabe qué decir.

49 **EXT. CASERÓN - NOCHE**

No hay luz en el interior del caserón. Arrecia un temporal de nieve. El viento sopla con fuerza. Todo está completamente blanco.

Más allá del viento no escuchamos absolutamente nada.

50 **EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE**

Cae la nieve con fuerza sobre el jardín. Suelo, setos, árboles. Absolutamente todo está soterrado bajo un espeso manto blanco.

Escuchamos, de pronto, el ruido de un motor de coche. Dos focos irrumpen en medio de la más absoluta oscuridad. El coche se aproxima por la carretera del bosque.

51 **INT. HABITACIÓN HOSPITAL - NOCHE**

La habitación es amplia. Sobre la cama está tumbada CARMEN (4), tapada. Viste con un camión verde de hospital. Junto a la cama está ANA (23), sentada en una silla. Viste con unos pantalones vaqueros y una chaqueta negra.

La puerta de la habitación está abierta. En el pasillo ANA puede ver a GONZALO (29) hablar con un **DOCTOR** (34). El primero viste camisa blanca, sudada y desabrochada varios botones, por dentro de un pantalón negro. El segundo viste una bata blanca.

Junto a ellos está JAVIER, ataviado con una camisa marrón por dentro de unos pantalones negros. Cuando terminan de hablar, el DOCTOR se marcha. GONZALO está llorando. Busca a JAVIER. Se abrazan. ANA mira la escena con preocupación. Finalmente, acaba mirando a CARMEN.

52

INT. COCHE - NOCHE

Los limpiaparabrisas funcionan a máxima potencia. El temporal impide ver el exterior con claridad. A través del limpiaparabrisas no vemos prácticamente nada que no esté a escasos metros de distancia.

GONZALO (36) conduce, fumando. Su forma de hacerlo denota nerviosismo. Le tiembla el pulso. Está prácticamente calvo. Viste una camisa marrón bajo una cazadora vaquera.

Junto a él, sentada en el asiento del copiloto, está ANA (31). Vuelve a tener el pelo largo. En su rostro han aparecido algunas arrugas. Viste unos vaqueros de campana, un jersey negro y un abrigo.

ANA (V.O.)

Meningitis. Eso fue lo que casi
acaba con la vida de tu hermana.
Nos dijeron que había pocas
posibilidades de que sobreviviera.
Y que, si lo hacía, tendría graves
secuelas.

53

INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA

GONZALO (30) está sentado en el salón, de decoración setentera. Viste una camisa estampada y unos vaqueros. Está leyendo un libro. En la cubierta podemos leer lo siguiente: "Lenguaje De Signos".

Escuchamos, entonces, el sonido de una cisterna. Se abre una puerta contigua, la cual da a un baño, y sale ANA (24), con el pelo corto, limpiándose la boca. Lleva puesto un camisón blanco.

GONZALO levanta la vista del libro.

GONZALO

¿Estás bien?

ANA parece incómoda, nerviosa.

ANA

Sí, es solo... No es nada.

GONZALO se encoge de hombros y vuelve a enfrascarse en la lectura del libro.

ANA

Sabes... ¿Sabes cuándo hay que recoger a Carmen de las clases?

GONZALO mira un reloj que cuelga de la pared de enfrente.

GONZALO

Dentro de una hora.

ANA inspira lentamente. Parece que se esté armando de valor. Luego, se acerca a GONZALO, le quita el libro de las manos y se sienta encima, abierta de piernas. Acerca su boca al oído de GONZALO.

ANA

(nerviosa)

Házmelo.

GONZALO parece sorprenderse.

GONZALO

¿Qué? ¿Estás... Qué haces, Ana?

ANA comienza a besarle el cuello a GONZALO. Pero no parece excitada. Más bien nerviosa; apresurada.

ANA

(nerviosa)

Haz... Házmelo.

52

INT. COCHE - NOCHE

A través del limpiaparabrisas vemos como el coche se está adentrando en el jardín delantero.

54

INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA

GONZALO (32) está sentado. Viste con una camiseta negra por dentro de unos vaqueros. Está comenzando a quedarse calvo. Delante suyo está CARMEN (8), muy crecida. Viste con un suéter de colores y una falda. Ambos se están comunicando mediante lenguaje de signos.

ANA (V.O.)

Tu hermana se quedó sorda a causa de la enfermedad.

CARMEN parece divertirse. GONZALO sonríe.

ANA (V.O.)

No obstante, no fue lo único que cambió drásticamente en mi vida por aquella época.

ANA (26), vestida con un jersey naranja y una falda negra, entra en el comedor. Tiene el pelo un poco más largo. Lleva en brazos a AMANDA (3), vestida con un vestidito azul marino.

ANA (V.O.)

Nueve meses después de lo que pasó entre Ramón y yo... Naciste tú, hija mía. Ya te puedes imaginar la magnitud de esta afirmación.

55 **EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE**

BERNARDA (34) espera en la puerta del caserón, impaciente. Viste un camisón blanco bajo un abrigo negro. Tirita del frío. Con la mano sostiene un farolillo. Desde su posición observamos como el coche, ya dentro del jardín, se dirige hacia donde está ella.

El coche se detiene justo en frente suya, no muy bien aparcado.

56 **INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA**

Recorremos el comedor. No hay nadie en él.

ANA (V.O.)

Gonzalo nunca sospechó nada. Siempre creyó que eras hija suya. En parte fue gracias a que, nada más supe que estaba embarazada, hice de tripas corazón y tuve sexo con él por primera vez desde que me violara.

Nos acercamos, lentamente, a un mueble donde reposan numerosas fotografías. Nos centramos particularmente en una, en la que podemos ver a GONZALO (32), ANA (26), CARMEN (8) y AMANDA (3) posando, sonrientes.

ANA (V.O.)

Por suerte, tomó el camino correcto. Se convirtió en un buen padre para vosotras. Creo que la muerte de su madre y su posterior reconciliación con Javier, poco después de que tú nacieras, contribuyó a que eso ocurriera.

Mi madre también murió por aquella época. Nunca llegué a perdonarme con ella.

Centramos la atención en un pasillo que conecta con el resto de la casa.

57 **INT. PASILLO, CASA MADRID - DÍA**

Vemos una puerta abierta al fondo del pasillo. A través de la puerta vemos una habitación. Sobre una cama está sentada ANA (28), mirando algo que sostiene entre las manos. Nos acercamos lentamente hacia la puerta abierta.

58 **INT. DORMITORIO, CASA MADRID - DÍA**

ANA está sentada en la cama. Viste un camisón grisáceo. En las manos sostiene el COLLAR.

ANA (V.O.)

Lo peor es que pasó exactamente lo que me dijo Ramón. Dejamos de hablar. Pero no hubo día que no me acordase de él. En gran parte, tú tuviste la culpa de ello.

Escuchamos la puerta de la calle abrirse.

GONZALO

¡Ya estamos aquí!

AMANDA

¡Mamá!

ANA deja el collar sobre la mesita de noche. Luego, se seca una pequeña lágrima de la mejilla y sale de la habitación. Por el pasillo vemos correr a AMANDA (5), que llega hasta ella, bajo el umbral de la puerta del dormitorio. Se abrazan. Al fondo del pasillo vemos a GONZALO (34), junto a CARMEN (10).

ANA (V.O.)

A pesar de saber lo que sabía. A pesar de que fueses su hija, no le dije nada. Para protegerte. Para darte una vida digna... Nunca se lo he llegado a decir. Nunca le he contado la verdad...

55 **EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE**

GONZALO baja del coche. Se dirige a toda prisa hacia BERNARDA.

BERNARDA

Don Gonzalo. Le estaba esper...

GONZALO

(le interrumpe, nervioso)
¿Cómo está?

BERNARDA

No... no sabemos nada todavía. El doctor sigue con él, en su habitación.

GONZALO asimila la información. Luego, pasa junto a BERNARDA, adentrándose en el caserón. ANA, que esperaba rezagada detrás, se acerca. Mira a BERNARDA.

ANA

(amable)
Vamos.

BERNARDA asiente. Ambas se adentran en el caserón, cerrando la puerta tras de sí.

ANA (V.O.)

Pero inevitablemente, y por desgracia, algunas verdades siempre salen a la luz. Aunque no queramos que así sea.

RÓTULO:

INVIERNO DE 1975

59 **INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO - NOCHE**

La estancia está completamente a oscuras. Escuchamos pasos. Una luz se proyecta sobre la pared. Alguien está subiendo las escaleras.

Aparecen, finalmente, GONZALO, seguido de BERNARDA, sujetando el farolillo, y ANA. Los tres se dirigen hacia la puerta que da al pasillo Este.

60 **INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE**

GONZALO camina deprisa. Su estado de nerviosismo es creciente. Lo siguen BERNARDA y ANA.

Solo el farolillo que porta BERNARDA proyecta algo de luz en medio de la oscuridad reinante.

Casi al final del pasillo, frente a una de las puertas, vemos a RAMÓN (35), ataviado con una camisa marrón por dentro de unos pantalones vaqueros. Llegan hasta él.

GONZALO

(nervioso)

¿Se sabe algo?

RAMÓN

Todavía nada.

Palpamos la indecisión de GONZALO. Tras varios segundos de duda, se decide.

GONZALO

(decidido)

Voy a entrar.

GONZALO se dispone a abrir la puerta. Cuando su mano está a punto de agarrar el pomo, la puerta se abre desde dentro. Por ella aparece **DIEGO CAMPUZANO** (48) sujetando un maletín. Viste bata blanca sobre una camisa y un pantalón negro. GONZALO se aparta. DIEGO sale de la habitación, cerrando la puerta con cuidado.

GONZALO

(nervioso)

¿Cómo está?

DIEGO

Primero de todo, buenas noches.
¿Quién es usted, si me permite la pregunta?

GONZALO

Soy su hijo.

DIEGO

Encantado, pues. Mi nombre es Diego Campuzano.

DIEGO extiende la mano. GONZALO se la estrecha.

GONZALO

¿Cómo... Cómo está?

DIEGO

Estable.

GONZALO

¿Estable? Eso... ¿Eso está bien, no? ¿Eso es bueno?

DIEGO

Puede ser. Ahora mismo es imposible responder con exactitud a esa pregunta. Todo dependerá de cómo evolucione en los próximos días.

GONZALO

No... ¿No estaría mejor en un hospital, doctor?

DIEGO

Sí, pero su padre se niega a ir a uno. No podemos obligarlo.

GONZALO asiente.

GONZALO

¿Puedo pasar a verle?

DIEGO

Puede. Está consciente. Le he inyectado un sedante, así que quizás no responda de forma coherente. Le aviso.

GONZALO

Vale... Muchas gracias, doctor...

DIEGO

Campuzano.

GONZALO

Eso. Muchas gracias. Dígame, cuánto se le debe.

DIEGO levanta la mano, negando con la cabeza.

DIEGO

Quédese tranquilo. Su amigo aquí presente se ha encargado de todo. No tiene de qué preocuparse.

GONZALO se gira hacia RAMÓN, el cual está apoyado en la pared, prácticamente oculto en las sombras.

GONZALO

Gracias.

RAMÓN se limita a asentir.

DIEGO

Bueno... Señores, señoras, no duden en llamarme si surgiese algún problema. Por mi parte, me marchó.

GONZALO

Gracias, doctor. De verdad, muchas gracias.

DIEGO

No hay por qué darlas, es mi trabajo. Adiós. Volveré pasado mañana a mediodía.

DIEGO se marcha a través del pasillo, no sin antes despedirse con una breve inclinación de cabeza. GONZALO se dirige a ANA.

GONZALO

Voy a entrar. No creo que tarde mucho.

ANA

Vale.

Los dos se sostienen la mirada. La de GONZALO refleja preocupación.

ANA

Me quedaré aquí fuera por si pasase cualquier cosa. No te preocupes, Gonzalo.

GONZALO

Gracias.

GONZALO entra en la habitación, cerrando la puerta desde dentro.

BERNARDA

Si no os importa... Creo que mejor me voy yo también. Necesito descansar.

ANA

Claro. No te preocupes, Bernarda. Vete y descansa un poco.

BERNARDA

Gracias.

RAMÓN

Espera. Yo también me voy.

ANA mira a RAMÓN. Éste, no obstante, aparta la mirada.

BERNARDA y RAMÓN se marchan a través del pasillo. A medida que lo recorren, el farolillo va iluminándolo de forma intermitente. Finalmente, la luz desaparece, quedando el pasillo completamente a oscuras. Solo la poca luz que se filtra a través de las ventanas permite que veamos algo.

ANA mira por la ventana. Observa el bosque, completamente nevado. El temporal arrecia en el exterior.

La puerta se abre. Sale GONZALO. ANA se da media vuelta.

ANA

¿Y bien? ¿Cómo está?

GONZALO

No ha querido hablar conmigo.
Dice... Dice que quiere que entres.
A solas. Dice que necesita decirte algo.

ANA

¿A mí?

GONZALO

Eso dice.

ANA, tras unos segundos de duda, asiente. Parece confusa.

ANA

Vale.

ANA pasa junto a GONZALO y abre la puerta. Entra en la habitación.

61

INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

ANA cierra la puerta, despacio.

La habitación está iluminada por un pequeño farolillo que descansa sobre una mesita de noche. No ilumina demasiado, pero sí lo suficiente como para ver a JAVIER (63), postrado en la cama, con los brazos, el torso y la cabeza fuera de las sábanas.

Su expresión denota cansancio. Mira fijamente al techo. Las arrugas se han expandido por su rostro. Viste con un pijama gris.

JAVIER

(voz quebrada)

¿Ana...? ¿Eres... Tú...?

ANA se acerca a la cama.

ANA

Sí, soy yo.

ANA se sienta en una silla que hay junto a la cama.

ANA

¿Cómo estás?

JAVIER no contesta. De pronto, comienza a toser de forma violenta. Tras un rato haciéndolo, para de hacerlo, jadeando.

ANA

¿Te traigo algo? ¿Agua?

JAVIER

No... Tranquila... Estoy bien...

ANA observa la figura de JAVIER, recortándose en las sombras a causa de la luz que emana del farolillo.

ANA

Me ha dicho Gonzalo que querías decirme algo.

JAVIER

(entrecortado)

Sí...

De pronto, JAVIER rompe a llorar. Sigue mirando al techo.

ANA

(alarmada)

¿Javier?

JAVIER

(llorando)

¿Qué he hecho, Ana...? ¿Qué he hecho...?

ANA

(confusa)

¿Qué? ¿Qué quieres decir con qué has hecho, Javier? No te entiendo.

JAVIER

(llorando)

Al final... Cuando uno está cerca de la muerte, lo único que busca es morir en paz... Ana... Te he hecho tanto daño...

ANA

Estás divagando por el sedante, Javier.

JAVIER parece enfadarse.

JAVIER

(llorando, enfadado)
¡No divago! ¡Lo sabes
perfectamente! ¡Sabes perfectamente
que soy un monstruo!

ANA

No lo eres...

JAVIER

(llorando, enfadado)
¡Sí que lo soy! Te... ¡Te obligué,
Ana! Lo sabes... ¡Te obligué a
casarte con él! Fue hace tantos
años... Fui un cretino... Un
egoísta...

ANA

(misericordiosa)
Javier...

ANA posa su mano sobre la de JAVIER. Le da un cariñoso
apretón.

ANA

Comprenderás que es difícil para mí
hablar de todo esto. Pero... Si te
sirve de consuelo, tú no tuviste la
culpa de nada. Fue tu hijo. Fue él
quien... Bueno. Quien me violó.

JAVIER

(llorando)
Yo... Creía que hacía lo mejor para
ti... Para Carmen... Fui un
egoísta... Te he arruinado la
vida...

ANA niega con la cabeza.

ANA

Javier... Déjalo. De verdad. Con el
tiempo... Con el tiempo he
comprendido que ya no puedo hacer
nada por cambiar mi pasado. No te
guardo rencor, Javier. No ya. Sé
que hiciste lo que creías que era
lo mejor. A veces hacemos aquello
que creemos correcto, aunque ese
aquello pueda causar un gran dolor.

JAVIER comienza a respirar de forma mucosa.

JAVIER

(llorando)

Yo... Yo solo quería... Yo solo quería obrar bien. ¿Crees que hice bien...?

ANA

No puedo responderte a eso, Javier. Es difícil saber qué habría pasado...

JAVIER comienza a detener el llanto.

JAVIER

No... No sabes lo que fue para mí descubrir que tenía un hijo capaz de hacer algo tan horrible... Tan monstruoso... Me sentí responsable... Pero, ¿qué otra salida me quedaba? No vi otra opción...

ANA

Javier... Déjalo. De verdad. Duele demasiado, ¿sabes? Volver a aquello otra vez.

JAVIER

Ana...

ANA

Dime.

JAVIER

(suplicante)

Crees... ¿Crees que podrás... Perdonarme? Por favor...

ANA se queda en silencio. Aprieta aún más la mano de JAVIER. Su mirada denota una extraña mezcla entre odio y compasión.

ANA

Sí, Javier... Creo... Creo que podré hacerlo.

JAVIER respira profundamente.

ANA (CONT'D)

Pero ahora no es momento de seguir hablando de esto. Necesitas descansar. Voy a llamar a Gonzalo para...

JAVIER

(la interrumpe)

Espera. Hay... Hay otra cosa que quería decirte.

ANA

¿El qué?

JAVIER señala la mesita de noche.

JAVIER

Abre el cajón... Dentro debería haber una fotografía...

ANA abre el cajón de la mesita de noche. Saca una FOTOGRAFÍA color sepia. En ella podemos ver a JAVIER, de joven, junto a otro hombre, físicamente parecido a RAMÓN, pero no exactamente igual.

ANA

Eres tú.

JAVIER

Sí...

ANA

Que joven. El otro hombre... Me resulta familiar. Su cara. ¿Quién es?

JAVIER

Su... Su nombre era Mariano. Mariano Martínez. Era... Era mi mejor amigo.

ANA

¿Era?

ANA se fija aún más en la fotografía. En ella, el hombre parecido a RAMÓN tiene, en la muñeca, el mismo reloj que siempre lleva RAMÓN.

ANA

Este reloj...

JAVIER rompe, de nuevo, a llorar.

ANA

Javier... ¿Qué está pasando? ¿Quién es este hombre?

JAVIER

Fue durante la guerra... Mariano y yo éramos amigos, ¿sabes? Antes.

Pero después de aquello... Todo
cambió.

62 **EXT. BELCHITE - DÍA**

JAVIER (25) está en medio de una cruenta batalla. Viste con el uniforme del bando nacional. Está de rodillas, cubierto tras un muro derruido. Se incorpora, dispara un par de tiros y vuelve a cubrirse de nuevo. Se escuchan aviones volar en el suelo. Explosiones. Un **COMPAÑERO** (23) cae abatido a su lado. JAVIER lo mira, furioso. Se incorpora, dispara y consigue abatir a un **ENEMIGO 1** (24). Avanza hasta la siguiente cobertura, una pared de una casa prácticamente derruida.

61 **INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE**

JAVIER sigue llorando.

JAVIER

(llorando)

Le perdí el rastro cuando empezó la guerra. No supe nada de él durante años, hasta que... Aquel día... En Belchite...

62 **EXT. BELCHITE - DÍA**

JAVIER sigue avanzando. Se cubre, dispara, vuelve a cubrirse. A su alrededor, tanto aliados como enemigos van muriendo. JAVIER observa la escena con odio y terror al mismo tiempo.

Respira hondo. Luego, se asoma. En un callejón cercano ve a **ENEMIGO 2** (25) y **ENEMIGO 3** (28) avanzando hacia el fondo. ENEMIGO 2 va cojeando, apoyado en ENEMIGO 3. JAVIER apunta y dispara, hiriendo a ENEMIGO 2 en la pierna. ENEMIGO 3 logra arrastrar a ENEMIGO 2 y meterlo por una puerta situada en la parte izquierda del callejón. JAVIER corre hacia allí. Una vez llega a la puerta, entra, cauteloso.

63 **INT. CASA, BELCHITE - DÍA**

JAVIER inspecciona la casa. Está llena de escombros. Al techo le falta un buen trozo. Ve, en la otra punta del salón, a ENEMIGO 2, sentado, apoyado en unas rocas. ENEMIGO 3 está junto a él. No le vemos el rostro. JAVIER les apunta con el arma.

JAVIER

Rendíos.

ENEMIGO 3 levanta la vista. Entonces JAVIER, con sorpresa, ve como ENEMIGO 3 es **MARIANO MARTÍNEZ** (28).

Ambos se miran. Se reconocen. JAVIER no sabe cómo reaccionar. La mirada de MARIANO denota odio. JAVIER, finalmente, se marcha de la casa.

61 **INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE**

JAVIER sigue llorando.

JAVIER

(llorando)

No... No pude dispararle. Ganamos aquella batalla. Luego, la guerra. Y no lo volví a ver durante años. Durante aquel tiempo no supe qué había sido de él... No sabía si estaba vivo... O muerto...

64 **EXT. BOSQUE - DÍA**

JAVIER (29) apoya su espalda contra un tronco. Porta un arma en las manos. Viste de Sargento. A lo largo y ancho del bosque vemos como van apareciendo más soldados. Imitan el movimiento de JAVIER y se cubren apoyando sus espaldas contra los troncos de los árboles.

JAVIER asoma la cabeza con cuidado para ver más allá del árbol donde se refugia. A cierta distancia, oculto entre los árboles, ve un campamento de maquis.

61 **INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE**

ANA escucha con atención, absorta.

JAVIER

(llorando)

Después de la guerra me pasé años y años persiguiendo sin descanso a la guerrilla antifranquista de la zona. Era el mejor. Hasta que... Un día... Me volví a topar con él.

65 **EXT. CAMPAMENTO, BOSQUE - DÍA**

Hay poca actividad en el campamento. Los maquis realizan actividades corrientes en él. Solo dos de ellos, **MAQUI 1** (29) y **MAQUI 2** (18), armados, vigilan el perímetro. Todo está en calma.

EXT. BOSQUE - DÍA

JAVIER, con un gesto, ordena el avance de aquellos soldados que le siguen. Se mueven sigilosamente, aproximándose, cada vez más, al campamento. Pero, en un momento dado, uno de los soldados, **SOLDADO 1** (21), se tropieza, cayendo al suelo. MAQUI 1 se percata de ello. Apunta directamente al soldado que ha caído.

MAQUI 1

(gritando)

¡Fascistas!

MAQUI 1 dispara, haciendo que la cabeza de SOLDADO 1 vuele en mil pedazos.

JAVIER y sus soldados comienzan a disparar a los miembros del campamento mientras éstos intentan cubrirse como pueden. El ataque es sorpresa, y la mayoría de los maquis no estaban preparados para un intercambio de disparos.

Poco a poco, llegan hasta el campamento. Se produce un cruce de disparos. JAVIER, bien cubierto tras una roca, va eliminando enemigos demostrando una gran puntería.

De una tienda de campaña alejada, **MAQUI 3** (32), a quien no vemos, comienza a derribar soldados franquistas con una puntería equiparable a la de JAVIER. Se produce, entonces, un duelo entre JAVIER y MAQUI 3 que acaba con JAVIER logrando impactar a MAQUI 3 en el brazo.

Cuando JAVIER se asoma por quinta vez para disparar, ve como MAQUI 3 ha desaparecido. JAVIER mira más allá de la tienda de campaña para verlo correr a través del bosque, en dirección contraria a él. Decide perseguirlo.

Se produce entonces una persecución por el bosque. MAQUI 3, malherido, llega hasta un río que le impide seguir. JAVIER llega hasta él.

JAVIER

¡Alto!

MAQUI 3 se da media vuelta. Es MARIANO. Sostiene un bebé envuelto en una sabana ensangrentada.

JAVIER

No...

Se sostienen la mirada. JAVIER baja el arma.

JAVIER

Por qué...

MARIANO no dice nada. Se palpa una enorme tensión en el ambiente.

JAVIER

Ríndete. Te prometo que no te matarán. Serás juzgado. Un juicio limpio, te lo juro.

MARIANO no dice nada. Su mirada desprende un odio sumamente profundo. Poco a poco, acerca su mano derecha a la pistola que cuelga de su cintura. JAVIER levanta el arma.

JAVIER

No lo hagas.

MARIANO acerca la mano cada vez más. Está próxima al arma.

JAVIER

(suplicante)

No... No lo hagas, Mariano...

MARIANO posa su mano sobre la culata.

JAVIER

(gritando)

¡Para!

MARIANO saca el arma de la pernera.

MARIANO

Cerdo fascis...

Cuando MARIANO apunta directamente a JAVIER, éste dispara, impactando de lleno en la cabeza de MARIANO. Éste, muerto, cae hacia atrás. El bebé cae al suelo. Comienza a llorar.

JAVIER se acerca al cuerpo de MARIANO. Recoge al bebé, el cual llora junto a él. Luego, le quita el reloj de muñeca, el mismo que porta RAMÓN, a MARIANO. Se lo guarda en el bolsillo. Se marcha a través del bosque, alejándose del cuerpo de MARIANO.

61

INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

JAVIER sigue llorando.

JAVIER

(llorando)

No quería que muriese. Te lo juro...

ANA
(atónita)
Aquel niño... Mariano...

JAVIER asiente.

JAVIER
(llorando)
Era el padre de Ramón.

A ANA parece que se le cae el mundo encima. Se le comienzan a inundar los ojos de lágrimas.

ANA
(entrecortada)
¿Por qué...? ¿Por qué me cuentas eso...?

JAVIER
(llorando)
Yo no soy capaz... De contárselo.
No puedo... Tú decides... Si merece
saber la verdad y sufrir por ello
de por vida... O merece vivir
engañado y no padecer sufrimiento
alguno...

ANA estalla.

ANA
(chillando, llorando)
¡Monstruo! ¡Eres un monstruo!

ANA se levanta. En ese momento entra GONZALO, alarmado. Agarra a ANA por la tripa desde atrás y comienza a arrastrarla hacia atrás. ANA todavía tiene la fotografía en la mano.

ANA
Monstruo...

GONZALO saca a ANA de la habitación, mientras ésta no deja de chillarle a JAVIER. Éste, por su parte, se limita a mirar al techo, con los ojos llenos de lágrimas.

FUNDIDO A NEGRO.

EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

ANA está sentada en el jardín, completamente a solas. Viste un abrigo naranja sobre unos vaqueros. Está mirando la fotografía donde posan JAVIER y MARIANO.

Escuchamos, de pronto, el sonido de un motor de coche. Por la carretera aparece un Peugeot 203. Se adentra en el jardín y aparca junto a ANA. Del coche baja, en primer lugar, GONZALO, ataviado con un abrigo negro, una camisa negra y unos vaqueros. En segundo lugar, CARMEN (12), ataviada con un abrigo verde y unos pantalones negros. En tercer lugar, AMANDA (7), ataviada igual que su hermana.

ANA se acerca. AMANDA y CARMEN corren hacia ella, abrazándola. ANA les devuelve el abrazo, besándolas cariñosamente. GONZALO se acerca, despacio. ANA levanta la mirada.

GONZALO

Voy a subir con las niñas a ver a mi padre. ¿Vienes?

ANA

No... No creo que sea una buena idea.

GONZALO asiente.

GONZALO

Vale. Lo entiendo.

ANA, GONZALO, CARMEN y AMANDA se dirigen hacia la puerta principal del caserón. Los tres últimos entran, mientras que ANA se queda fuera. Los observa subir las escaleras, en dirección al segundo piso. Es entonces cuando ve que RAMÓN baja. Desde su posición vemos como RAMÓN se encamina hacia la puerta principal, saliendo por ella. Pasa de largo, ignorando a ANA, para adentrarse en el jardín delantero.

ANA

¡Ramón! ¡Espera!

RAMÓN sigue su camino sin volverse.

ANA

¡Ramón!

ANA, casi corriendo, llega a donde está RAMÓN. Le toca la espalda.

ANA

Ramón.

RAMÓN se detiene en seco. Se gira, despacio, hasta quedar cara a cara con ANA.

RAMÓN

¿Qué quieres, Ana?

ANA se limita a mirar a RAMÓN, sin saber bien qué decir.

RAMÓN

Ana. ¿Qué quieres?

ANA

Yo...

RAMÓN

Tengo cosas que hacer. Me marchó.

ANA

¡Espera! Sé que no quieres hablar conmigo, ¿vale? Pero tengo que decirte algo... Algo importante.

RAMÓN suspira, visiblemente harto.

RAMÓN

¿El qué?

ANA

Verás... Ayer... Javier me contó algo que creo que te incumbe. Que creo que debes saber.

RAMÓN mira a ANA, extrañado.

RAMÓN

¿Qué te contó?

ANA mira a RAMÓN. Luego, baja la mirada, visiblemente nerviosa. Es entonces cuando repara en que RAMÓN no lleva su reloj de muñeca.

ANA

¿Y tú reloj?

RAMÓN

¿Qué?

ANA

Tú reloj. No lo llevas puesto.

RAMÓN

¡Ah! Se me rompió hará un par de meses. No he tenido tiempo de comprar otro.

ANA

Vaya... Cuanto lo siento...

RAMÓN

No te preocupes.

ANA

Te lo regaló Javier, ¿verdad?

RAMÓN

Sí... Me dijo... Bueno, me dijo que perteneció a mi padre. Cuando aún vivía. Que se lo dio antes de morir.

ANA se queda callada. RAMÓN se encoge de hombros.

RAMÓN (CONT'D)

Si te soy sincero, tampoco me importa demasiado. Nunca le conocí, así que, bueno... No me da mucha pena haberlo perdido.

ANA

¿No?

RAMÓN

No... No sé. Ya te lo he dicho muchas veces. Javier Del Valle es mi padre, es a quien yo lo considero como tal. ¡Ni siquiera sé el nombre de mi padre biológico! ¿Por qué crees que no me fui cuando te dije que me iría, hace muchos años?

ANA

¿Por qué?

RAMÓN

¿Por qué? Porque... Cuando murió su esposa, doña Laura, sabía que, si me iba, el señor no habría soportado la soledad. Por eso me quedé, Ana. Se lo debía. Por cuidarme toda una vida, por tratarme como a un hijo, cuando nunca ha tenido por qué hacerlo.

ANA baja la vista. Se la ve dubitativa. RAMÓN suspira.

RAMÓN

Bueno... ¿Qué me querías contar? ¿Qué te dijo el señor que crees que debo saber?

ANA, tras unos segundos de duda, niega con la cabeza.

ANA

Nada. No fue nada... Perdón.

RAMÓN, confuso, se encoge de hombros.

RAMÓN

Si tú lo dices...

RAMÓN se da media vuelta, dispuesto a marcharse. No obstante, antes de retomar su camino, vuelve a girarse hacia ANA.

RAMÓN

Por cierto.

ANA

¿Sí?

RAMÓN

No vuelves a hablar conmigo...
¿Vale? No es por nada. Simplemente
creo que no serviría de nada.

ANA, tras unos segundos sosteniéndola la mirada a RAMÓN, asiente. Éste se marcha a través del jardín delantero hasta desaparecer. ANA se queda completamente sola. De pronto, comienza a nevar.

68 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

La capa de nieve es de menor tamaño. Pequeños brotes verdes se asoman entre los copos que cubren el suelo. El cielo está nublado, muy grisáceo.

Se está oficiando un entierro en el jardín.

Un **CURA** (71) está presidiendo la ceremonia. Está frente a un ataúd, cerrado. En la otra parte del ataúd, todos vestidos de negro, están ANA, GONZALO, CARMEN y AMANDA, por un lado, RAMÓN y BERNARDA, por otro, y diversas personas desconocidas.

GONZALO mira a ANA, desolado.

ANA (V.O.)

Javier murió a las pocas semanas de
contarme aquello. Murió en paz,
rodeado de sus seres queridos.

69 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

ANA está frente al río, junto al sauce. El resto de personas que estaban presentes en el entierro están detrás de ella, a lo lejos, por grupos.

ANA sostiene la fotografía donde aparecen JAVIER y MARIANO de jóvenes. La observa.

Finalmente, tras un tiempo de indecisión, la lanza al río. Luego, se marcha en dirección al jardín trasero, donde aguarda el resto de la gente.

La fotografía flota en el río, cuyas aguas están calmadas.

ANA (V.O.)

A veces es mejor vivir engañado que saber la verdad. De hecho, muchas veces lo es.

La corriente del río se lleva la fotografía, hundiéndose poco a poco. Finalmente, la corriente se la lleva río abajo, desapareciendo de nuestra vista.

70

INT. HABITACIÓN 19 - DÍA

ANA (75), vestida con un vestido blanco y un bolso, observa la habitación, completamente vacía. No hay absolutamente nada, más allá de polvo, telarañas y suciedad. Por la ventana se filtran los rayos de sol.

ANA (V.O.)

Pero no siempre es posible. No siempre es posible esconder la verdad. Una vez leí, hace mucho tiempo, que es tan difícil decir la verdad como ocultarla. No le faltaba razón a quien lo dijo.

71

EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE

Llueve con saña. La noche es de una oscuridad total. Ya no hay nieve, sino una pequeña capa de hielo y escarcha que lo cubre absolutamente todo.

72

INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

Escuchamos el ruido de la lluvia proveniente del exterior. La habitación está mal iluminada. Hay muchos trastos por el suelo.

ANA (31), ataviada con un jersey naranja y unos vaqueros, está frente a una estantería, retirando todo lo que hay en ella y apilando lo que retira en el suelo. La mayoría son libros.

GONZALO (36), por su parte, ataviado con un jersey negro y unos vaqueros, está en la ventana, la cual está abierta, fumando. Cuando se acaba el cigarro, lo lanza por la ventana. Luego, la cierra.

GONZALO

¿Has acostado a las niñas?

ANA

Sí.

GONZALO asiente. Luego, se sienta en la cama. Su mirada está completamente perdida. Los ojos los tiene vidriosos. Niega levemente, mientras comienza a llorar. No de forma exagerada. Exhala. Luego, se seca las lágrimas.

ANA deposita un libro en el suelo y se da media vuelta.

ANA

Vete a dormir, Gonzalo. Ya termino yo.

GONZALO

(todavía emocionado)

Tranquila. Estoy bien... Además... Ana, ¿te importaría coger esa silla y sentarte?

ANA

¿Por qué?

GONZALO

(todavía emocionado)

Quiero... Quiero hablar contigo.

Un rayo ilumina el cielo oscuro. Segundos después, escuchamos el trueno retumbar en el exterior.

73

EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

RAMÓN (35), ataviado con un jersey marrón y un pantalón vaquero, está fumando, resguardado por el pequeño porche que cubre la puerta trasera del caserón. Tiene la mirada perdida en el sauce llorón, el cual apenas se entreve entre la lluvia y la oscuridad. Lanza el cigarro. De pronto, vemos un rayo iluminar la noche oscura. Segundos después, escuchamos el trueno. RAMÓN entra en el caserón, cerrando la puerta tras de sí.

72

INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

ANA coge la silla y se sienta, un tanto ladeada respecto a la posición de GONZALO. Se quedan cara a cara.

ANA

Dime.

GONZALO permanece en silencio. Baja la mirada, aparentemente avergonzado. Comienza a llorar.

ANA

Gonzalo...

GONZALO levanta la mano.

GONZALO

(llorando)

Tranquila. Estoy bien.

GONZALO se seca las lágrimas. Vuelve a levantar la mirada.

GONZALO

Es solo... Ya no me creo que no esté aquí. Que se haya ido.

ANA

Te entiendo...

GONZALO

No... No me entiendes. No es solo que... Bueno. Que ya no esté. Es el hecho de pensar en la relación que teníamos. En que nunca más volveré a hablar con él. Es raro... Recuerdo como, hace mucho tiempo, no le tenía aprecio alguno. Siempre lo vi como alguien que me subestimaba. Que no confiaba en mí. Hasta que me di cuenta de que todo lo que hizo, obligarme a estudiar derecho, a que me buscara la vida, obligarme a... Bueno... A casarnos... Todo lo hizo porque me quería. Y yo era incapaz de verlo. Yo era incapaz de sentir nada más que desprecio.

ANA

No sé qué decir...

GONZALO

(le interrumpe)

Espera. Aún no he terminado... ¿Sabes? No sé... Es difícil decir esto... Me cuesta.

ANA

Lo entiendo...

GONZALO

Siempre he sido un capullo. Toda mi vida lo he sido. Era orgulloso. Nunca me acerqué a él. Nunca hice por aprender de él, por entablar una relación... Solo cuando él se acercó a mí, y yo verdaderamente le necesitaba... Todo cambió.

ANA

Cuando lo de Carmen...

GONZALO asiente.

GONZALO

Me he perdido tantas cosas... Ahora que soy padre me doy cuenta de lo importante que es un padre para un hijo. Lo importante que es estar siempre ahí, apoyándoles, para que sepan... No sé. Cómo es la vida, y cómo lidiar con ella.

Ambos se quedan en silencio. GONZALO inspira profundamente.

GONZALO

Ana...

ANA

Dime.

GONZALO

Sé... Sé que ha pasado mucho tiempo, ¿vale? Y sé que es algo que probablemente no merezca... Pero... Quiero pedirte una cosa.

ANA

(desconfiada)

¿El qué?

74

INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO - NOCHE

Escuchamos pasos. Alguien está subiendo las escaleras. Por ellas, de pronto, aparece RAMÓN. Una vez las sube, se queda de pie, observando el pasillo. Inspira profundamente. Se encamina hacia el pasillo del Ala Este del caserón.

72

INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

GONZALO cruza su mirada con la de ANA. Su expresión denota súplica.

GONZALO

Quiero... Quiero pedirte que nunca le cuentes a Carmen y a Amanda lo que te hice. Nunca les cuentes fui capaz de hacer eso... Por favor...

La expresión de ANA cambia totalmente.

ANA

Gonzalo... No...

GONZALO

Ana... Por favor... No puedo ni imaginar qué pasaría si lo supiesen. Si supiesen que fui un monstruo. Por favor...

ANA

Gonzalo... Para...

GONZALO

Por favor...

GONZALO comienza a llorar.

ANA

Yo...

GONZALO

Por favor, Ana... Hazlo por ellas, hazlo por... Mí... Por favor...

ANA comienza a ponerse nerviosa.

ANA

Creo... Creo que lo mejor será que me vaya.

ANA se levanta de la silla. Cuando se da media vuelta, dispuesta a marcharse, nota como GONZALO la coge del brazo. ANA se revuelve, de forma instintiva, y se aparta.

ANA

(enfadada)

¿Qué haces?

GONZALO

Ana... Tienes que prometérmelo... Tienes que prometerme que no les contarás nada.

ANA niega con la cabeza.

ANA

Me voy.

ANA se da media vuelta.

La expresión de GONZALO denota enfado. Coge del brazo a ANA y le impide avanzar, girándola sobre sí misma hasta quedar cara a cara con él.

GONZALO

(amenazador)

No, Ana. No te vas. Antes... Antes tienes que prometérmelo.

ANA mira a GONZALO con odio y temor.

75

INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

RAMÓN camina por el pasillo, despacio, sin aparente prisa. De pronto, una de las puertas laterales se abre. Por ella sale AMANDA, vestida con un camisón grisáceo. Se frota los ojos, visiblemente adormecida.

AMANDA

(bostezando)

Hola.

RAMÓN sonrío.

RAMÓN

Hola. ¿Qué haces despierta tan tarde?

AMANDA

Me han despertado los truenos... Me dan miedo.

RAMÓN

A todos nos han dado miedo alguna vez. Pero te prometo que no te harán nada.

AMANDA

Vale. ¿Me cuentas un cuento?

RAMÓN

No puedo, pequeña. Estoy buscando a tu mamá. ¿Sabes dónde está?

AMANDA

¿Por qué quiere verla?

RAMÓN

Entre tú y yo, me voy mañana temprano. A Madrid. Me gustaría despedirme de ella.

AMANDA

Creo... Creo que está en el cuarto del abuelo. Con mi papá.

RAMÓN asiente. Mira hacia el final del pasillo.

72

INT. HABITACIÓN 19 - NOCHE

ANA, ligeramente paralizada por el agarrón de GONZALO, vuelve a deshacerse de él con un tirón.

ANA

¡No vuelvas a cogerme!

GONZALO

Prométemelo. Tienes que hacerlo.

ANA

No, Gonzalo. No tengo qué hacerlo. Me violaste, como si fuera un vulgar perro. Me has tratado durante años como si no fuera más que un trapo. No tengo por qué hacerlo, y no voy a hacerlo. Si algún día se lo quiero contar, lo haré. Tenlo claro.

GONZALO

Ana... No hay otra opción.

ANA

¿Perdón? ¿No hay otra opción?

GONZALO

No. No la hay.

ANA

¿Pero de qué vas? ¿Crees que te tengo miedo? ¿Crees que me intimidas? ¿Qué más puedes hacerme, Gonzalo? ¿Qué más puedes hacerme que supuestamente tenga que darme miedo? ¿Matarme? No. Eres demasiado cobarde para eso. Me violaste porque sabías que no habrían consecuencias, no tienes huevos a hacerme nada más.

GONZALO

Eres una puta asquerosa.

ANA

Me marchó.

ANA se da media vuelta. Acerca su mano derecha al pomo de la puerta.

GONZALO

¿Sabes? Tu madre siempre supo que te violé.

ANA se detiene en seco.

GONZALO (CONT'D)

¿Qué creías, que ella no sabía nada? Mi padre se lo dijo desde un principio. Y aún así accedió. Accedió a que te casarás conmigo.

ANA

Ella...

GONZALO

(burlón)

Nadie te ha querido y nunca nadie te querrá. Cuéntaselo si quieres. Nunca te creerán. No eres nadie. No eres nada, y nunca lo has sido.

ANA está visiblemente furiosa.

GONZALO

(burlón)

¿Qué te pasa? ¿Se te ha comido la lengua el gato?

ANA abre fuertemente los ojos.

ANA

Amanda no es tu hija.

GONZALO

(sorprendido, extrañado)

¿Qué?

ANA le sostiene la mirada a GONZALO.

ANA

Amanda no es tu hija, Gonzalo.
Ramón es su padre biológico.

GONZALO, tras unos segundos de colapso, se vuelve loco de rabia. Coge a ANA de los hombros, apretando, y la estampa contra la puerta, mientras ésta chilla.

75

INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

RAMÓN, mirando hacia el final del pasillo, escucha un fuerte golpe proveniente de una de las habitaciones. Se sobresalta, al igual que AMANDA. Acto seguido, se escuchan chillidos. RAMÓN corre hacia allí.

Entonces, la puerta de donde provenían el golpe y los chillidos se abre. Sale ANA. GONZALO sale detrás, empujándola contra la pared del pasillo.

RAMÓN observa la escena.

RAMÓN

¡Para! ¿Qué coño haces, Gonzalo?

GONZALO se gira, loco de rabia. Cuando ve a RAMÓN, se desquicia por completo. Corre hacia él. Una vez llega, comienzan a forcejear, cayendo los dos al suelo.

AMANDA está a un par de metros de distancia. ANA observa la escena apoyada en la pared, ligeramente malherida.

AMANDA

(llorando)

¡Parad! ¡Parad, por favor!

GONZALO, cuando escucha las súplicas de su hija, se relaja un poco. RAMÓN aprovecha para incorporarse ligeramente y lanzar a GONZALO contra la pared. Éste impacta contra un radiador, por la zona media de la espalda. Escuchamos un sonido de rotura. GONZALO comienza a chillar de dolor.

AMANDA

(llorando)

¡Papá!

AMANDA se acerca, llorando, a GONZALO. RAMÓN, tras ser consciente de lo que pasa, no sabe cómo reaccionar. ANA, completamente absorta, observa la escena desde la misma posición que antes.

9

EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

La luz anaranjada del atardecer baña el jardín, otorgándole un aspecto casi mágico. Las aguas del río han pasado a discurrir con tranquilidad. El sol se pone entre las montañas del horizonte.

AMANDA

¿Qué quieres preguntarme, mamá?

ANA respira hondo.

ANA

Le... ¿Le querías?

AMANDA

¿Perdón?

ANA

A Gonzalo... ¿Le querías?

AMANDA se muestra confusa. Parece no comprender el motivo de la pregunta.

AMANDA

Mamá...

ANA

Responde. Por favor.

AMANDA inspira.

AMANDA

Claro. Claro que le quería. Más que nada en este mundo, mamá. Más que nada en este mundo...

76 **EXT. CASERÓN - DÍA**

Atardece. No hay ni una nube en el cielo. El bosque que rodea el caserón exhuma verdor. El suelo está salpicado por decenas de flores, cada una de un color diferente. Los pájaros pían. Corre una suave brisa.

77 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

El jardín delantero está lleno de decenas de coches, tanto dentro, como en la carretera que conecta con el bosque.

Escuchamos, de fondo, y sin saber de donde proviene, un murmullo aparentemente emitido por una multitud.

78 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

Todo el jardín trasero está engalanado para la celebración de una boda: hay un altar, justo en frente de la entrada trasera del caserón. El altar y la entrada están conectados por una alfombra amarilla cubierta de pétalos.

A ambos lados de la alfombra, vemos decenas de sillas dispuestas en filas. Sentados en ellas, hay multitud de personas, una por silla. Ellos visten traje o esmoquin; ellas, vestido largo. Ligeramente apartada, hay una banda de música.

En el otro extremo del jardín, junto a la cuadra, vemos decenas de mesas redondas, rodeadas de sillas, dispuestas para un convite. Entre los árboles cuelgan guirnaldas que iluminan todo y le dan un aspecto mágico.

En el altar están PEDRO (33), vestido de esmoquin; un **CURA** (39), ataviado con sus vestiduras típicas; y un **PADRINO** (35), vestido de esmoquin.

En las sillas, en primera fila, está ANA (55), ataviada con un vestido rojo y un sombrero. Parece ausente; con la mirada perdida. A pesar de toda la gente que tiene a su alrededor, no parece querer interactuar con nadie. A un par de sillas de ANA está BERNARDA (58), ataviada con un vestido negro.

La puerta trasera del caserón se abre. Todos giran la vista hacia allí. Por ella aparece, en primer lugar, AMANDA (31), vestida de novia. En segundo lugar, GONZALO (61), sobre una silla de ruedas, vestido con traje. La silla de GONZALO es empujada por CARMEN (36), ataviada con un vestido amarillo.

ANA los observa desde su posición.

AMANDA y GONZALO se miran. Éste está visiblemente emocionado.

Los músicos comienzan a tocar la clásica marcha nupcial. AMANDA avanza, mientras CARMEN empuja la silla de ruedas sobre la que está GONZALO. Los tres discurren en paralelo.

Una vez llegan al pie del altar, AMANDA se agacha para que GONZALO le de un beso en la mejilla. Luego, CARMEN conduce a GONZALO hasta la primera fila de sillas, junto a BERNARDA. Después, tanto AMANDA como CARMEN llegan hasta el altar: la primera se posiciona como novia, la segunda como madrina.

ANA observa a sus dos hijas desde su posición.

75

INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - NOCHE

ANA está recostado sobre la pared del pasillo, absorta. Observa como GONZALO está tumbado en el suelo, chillando de dolor. Junto a él está RAMÓN, agachado, diciéndole algo que no entendemos. AMANDA llora.

De pronto, ANA ve como BERNARDA llega corriendo desde el fondo del pasillo, procedente del Ala Central, ataviada con un largo camisón blanco. Grita algo que tampoco entendemos.

ANA (V.O.)

Recuerdo esa noche de forma difusa.
 Todo pasó tan rápido... Fue como un
 espejismo. Como si todo aquello no
 hubiese sido más que una pesadilla
 de la que fuese a despertar al día
 siguiente.

79

INT. SALÓN, CASA MADRID - DÍA

ANA (31), ataviada con un jersey negro sobre unos vaqueros,
 está de pie. Frente a ella están GONZALO (36), ataviado con
 un jersey marrón y unos pantalones negros, sentado sobre una
 silla de ruedas; AMANDA (7), ataviada con un vestido azul;
 CARMEN (11), ataviada con un vestido azul; y BERNARDA (34),
 ataviada con un jersey negro y unos pantalones grises.

Junto a ellos hay tres maletas.

CARMEN se acerca a ANA. Las dos se abrazan. ANA le da muchos
 besos, y CARMEN responde con cariño. Después, vuelve a su
 sitio. ANA mira a AMANDA, la cual parece cohibida.

ANA

Ven aquí, cariño.

AMANDA mira al suelo.

ANA

Ven.

Finalmente, AMANDA avanza, despacio. Sigue mirando hacia el
 suelo mientras lo hace. Cuando está lo suficientemente cerca,
 ANA la abraza. AMANDA no responde cariñosamente.

ANA

Prometo que iré a veros todos los
 fines de semana. Te quiero
 muchísimo.

AMANDA, con cara de pena, se separa de ANA. BERNARDA abre la
 puerta que da al rellano.

GONZALO

Vamos. Es hora de irse.

AMANDA coge una maleta. CARMEN otra. BERNARDA otra. Salen,
 cerrando tras de sí. ANA se queda plantada, completamente
 sola. Luego, se dirige hacia una ventana situada en el otro
 extremo del salón. Se asoma por ella, la cual da directamente
 a la calle. En la acera ve como está estacionado el Peugeot
 203 negro de GONZALO.

La puerta del patio se abre. Por ella salen BERNARDA, GONZALO, CARMEN y AMANDA. Éstas se suben al coche por las puertas traseras. BERNARDA guarda las maletas en el maletero. Luego, ayuda a GONZALO a subir al asiento del copiloto. BERNARDA guarda la silla de ruedas en el maletero, lo cierra, y se sube al coche por el asiento del piloto.

El coche arranca. ANA observa como gira una esquina, perdiéndolo de vista. Luego, se da media vuelta. Observa el salón, completamente vacío.

ANA (V.O.)

Pero no. No fue una pesadilla. Fue real. A partir de aquella noche... Fue cuando todo cambió. Cuando empecé a dejar de ser una madre para ti.

80

EXT. CALLE, MADRID - DÍA

ANA (38), con el pelo corto, y ataviada con una blusa blanca y un pantalón negro, camina por la calle. No hay nadie a su alrededor.

ANA (V.O.)

Gonzalo y yo nos divorciamos en el ochenta y uno, cuando se aprobó la ley de divorcio. Fue un mero trámite... Llevábamos seis años sin vivir juntos. Él se fue con vosotras al caserón... Yo... Me quedé en Madrid. Sola.

ANA entra en un pequeño local situado entre dos bloques de edificios.

81

INT. LOCAL - DÍA

ANA está sobre un escenario, ensayando una obra junto a otro **ACTOR** (44). Cada uno tiene un libreto en sus manos. En las butacas, pequeñas y raídas, hay varias personas observando la escena.

ANA (V.O.)

Creo que esa fue una de las razones por las cuales me distancié de vosotras. No soportaba volver a aquella casa. No soportaba tener que verle.

82 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

El jardín está lleno de globos y banderitas de colores colgadas por doquier.

Varios adolescentes, entre los que se encuentra AMANDA (16), ataviada con un vestido rojo, están alrededor de una mesa. Están hablando, pasándolo bien.

Un poco alejados, vemos a GONZALO (43), ataviado con una camiseta negra y un pantalón vaquero, sentado sobre una silla de ruedas. Está bebiendo una cerveza. También vemos a BERNARDA (41), ataviada con un vestido negro, y a varios padres y madres. Todos hablan entre sí. No llegamos a discernir qué se dicen. En un momento dado, BERNARDA parece disculparse. Luego, se marcha, entrando en el caserón a través de la puerta trasera.

ANA (38), por su parte, está algo alejada. Está sentada en una silla, cerca del sauce llorón. Viste con un vestido verde. Observa como AMANDA parece divertirse junto a sus amigos.

ANA (V.O.)

Solo quiero que sepas que no dejé
de pensar en vosotras ni un momento
durante aquellos años.

BERNARDA abre la puerta trasero caserón. En la mano lleva una tarta de cumpleaños. Todo el mundo empieza a cantar el cumpleaños feliz mientras BERNARDA se acerca a AMANDA.

ANA observa la escena, con gran tristeza, desde su posición.

81 **INT. LOCAL - DÍA**

ANA continúa con el ensayo.

ANA (V.O.)

Fue, posiblemente, la peor época de
mi vida.

83 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

ANA (38), ataviada con un vestido verde, camina solitaria. Escuchamos, de fondo, el murmullo del cumpleaños.

ANA (V.O.)

Pero un día... La vida volvió a
sorprenderme. Otra vez. Pero esta
vez... Con algo que me hizo feliz.

Aunque supongo que eso... Ya lo sabes.

Un Renault 5 de color rojo está en marcha, en la carretera, junto a la entrada del jardín.

84 **INT. LOCAL - DÍA**

ANA, ataviada con una blusa blanca y un pantalón negro, recoge un bolso que hay sobre una de las butacas. El resto de la gente que había en ellas está de pie, hablando entre ellos.

ANA

¡Hasta luego!

Los demás se despiden de ANA. El ambiente es bueno. ANA sale por una puerta situada entre el escenario y las butacas, situada en una de las paredes laterales del local.

85 **EXT. CALLE, MADRID - DÍA**

ANA sale del local. Los coches pasan a su lado. Comienza a caminar calle abajo, despacio. No parece tener prisa.

De pronto, uno de los coches, un Renault 5 de color rojo, se detiene a su lado. Vemos como RAMÓN (43), ataviado con una camisa blanca y un pantalón negro, es quien lo conduce.

RAMÓN

¿Ana?

ANA se sobresalta. Cuando ve quien es el conductor, su rostro pasa a denotar alegría.

ANA

¡Ramón! ¿Qué haces por aquí?

RAMÓN

Ahora vivo en Madrid.

ANA

¿En serio?

RAMÓN

Sí. Me mudé de Valencia hace dos años.

Los dos se quedan en silencio.

RAMÓN

Sé que puede sonar raro, pero...
¿Vas a algún sitio?

ANA

A casa.

RAMÓN

Quieres... ¿Quieres que te lleve? Y
bueno. Charlamos un poco... Si te
apetece.

ANA duda un instante. Luego, asiente, sonriendo.

ANA

Claro. Me encantaría.

ANA rodea el coche y se sube en él. El coche enfila la calle,
alejándose del local, hasta perderse de vista.

86

EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

PEDRO y AMANDA se miran, uno frente a otro, en el altar.
Están sumamente felices. Sonríen.

CURA

Yo os declaro marido y mujer.
Puedes besar a la novia.

PEDRO y AMANDA se besan. Todo el mundo estalla en vítores.
ANA aplaude, sonriente. Pero su mirada denota tristeza. Una
tristeza difícil de describir.

RÓTULO:

PRIMAVERA DE 1999

87

EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE

Todos los invitados a la boda están cenando en las mesas
situadas junto a la cuadra. En una de las mesas, la única
rectangular, están sentados, por el siguiente orden: ANA,
CARMEN, BERNARDA, GONZALO, AMANDA, PEDRO, **PADRE PEDRO** (60),
MADRE PEDRO (58) y PADRINO.

Han terminado de cenar. Están con las copas. Todos tienen una
menos ANA, que está bebiendo café. El resto de los invitados
también disfrutan de la bebida, charlando y pasándolo en
grande.

En un momento dado, GONZALO coge su copa y la golpea con una
cucharilla de metal.

El sonido producido hace que todos los invitados giren la vista hacia él, callándose. GONZALO sonríe.

GONZALO

(irónico)

Perdonad que no me ponga de pie.

Todo el mundo ríe.

GONZALO (CONT'D)

En primer lugar, quería agradecer, en nombre de mi hija y de su marido, que hayáis podido venir desde tan lejos para estar en su boda. En segundo lugar, mi intención era dar un breve discurso. De hecho, hasta me lo he preparado. Llevo toda la tarde escribiéndolo. Pero creo... Creo que estas cosas salen mejor si uno habla desde el corazón y no desde la razón, así que creo que voy a obviar lo que he escrito. Amanda, hija mía. Aún recuerdo cuando no eras más que una niña, y te encantaba que te empujase en los columpios de la entrada. Cuando en tus ojos no había más que inocencia. Y ahora mírate. Eres toda una mujer. No sabes lo orgulloso que estoy de ti, y lo orgulloso que estoy de que vayas a compartir el resto de tu vida con un hombre al que amas, y el que sé que te cuidará y tratará con respeto y amor. Eres y siempre serás uno de mis dos ojitos derechos, junto a tu hermana, y por mucho que crezcas, siempre te veré como aquella niña risueña que era capaz de alegrarme el día con una sonrisa. Lo único que te pido, a partir de ahora, es que seas feliz. Porque tu felicidad hace que yo sea la persona más feliz del mundo. Te quiero, y siempre te querré.

Todo el mundo estalla en aplausos. AMANDA se abraza a GONZALO, prácticamente llorando.

GONZALO

Te quiero, pequeña.

AMANDA

(emocionada)

Y yo.

ANA observa la escena desde la esquina de la mesa. Su mirada denota tristeza.

88 **EXT. CASERÓN - NOCHE**

La noche está en calma. Lo único que interrumpe el silencio reinante es la música proveniente del jardín trasero del caserón.

89 **EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE**

La mayoría de los invitados, todos ellos jóvenes, bailan frente al escenario donde toca la banda de música. AMANDA y PEDRO bailan, divirtiéndose y pasándolo bien. CARMEN está bailando con PADRE PEDRO. BERNARDA, por su parte, habla con MADRE PEDRO.

ANA sigue sentada en la misma posición que antes, en la esquina de la mesa. Está completamente sola. El escenario de la banda de música está alejado, más próximo al sauce que a la cuadra.

De pronto, ANA escucha el chirrido de unas ruedas. Gira la vista hacia la derecha: GONZALO se aproxima hacia ella, empujando la silla de ruedas con sus propios brazos. Se detiene junto a ella. Saca un paquete de tabaco, saca un cigarro y se lo enciende.

ANA

¿Todavía fumas?

GONZALO

El médico me ha dicho que lo deje, pero no le hago mucho caso.

ANA sonríe de forma leve.

GONZALO

¿Cómo estás?

ANA

Bien, supongo. ¿Tú?

GONZALO

Todo lo bien que uno puede estar en un momento como este. Feliz.

GONZALO mira a AMANDA, la cual continua bailando con PEDRO.
ANA sonríe.

GONZALO

Hacía tiempo que no te veía.

ANA

Lo sé. Hacía tiempo que no venía por aquí, desde que las niñas se mudaron.

GONZALO

Antes tampoco es que vinieses mucho.

ANA

(triste)

Lo sé.

GONZALO

Perdón. No quería que sonase como ha sonado.

ANA

Tranquilo.

Ambos se quedan en completo silencio. La música de la banda suena de fondo, al otro extremo del jardín.

GONZALO

¿Sigues yendo a clases de interpretación?

ANA

¿Cómo sabes que iba?

GONZALO

Me lo dijo Carmen.

ANA asiente, comprendiendo.

ANA

No, ya no voy. Hace tiempo que dejé eso. Ahora trabajo en un supermercado.

GONZALO

¿Y te va bien?

ANA

Sí. No me puedo quejar.

GONZALO

Yo me jubilé hace un año. Era complicado seguir trabajando desde aquí, a tanta distancia de la ciudad.

ANA

Lo sé.

GONZALO

¿Sí?

ANA

Sí. Me lo dijo Carmen.

Ambos sonríen. Se quedan, de nuevo, en silencio.

GONZALO

Ana. Sé que, no te importará lo más mínimo, pero no me he acercado a ti por casualidad. He venido porque quería darte las gracias. Por no contarle nunca a las niñas lo que hice.

ANA se encoge de hombros.

ANA

Te quedaste paralítico en gran parte por mi culpa, Gonzalo. No digo que no lo merecieras, pero... Bueno. Podemos decir que estamos en paz.

GONZALO

No, Ana. No lo estamos. Lo que te hice nunca voy a poder arreglarlo. Y tú no fuiste quien me dejó paralítico. Fue Ramón. Solo quiero que sepas que, aunque no sirva de nada el perdón, y no busque que me perdones, me arrepiento enormemente del hombre que fui, y de lo que te hice. Me merezco todo lo malo que me pase, y no me merezco nada bueno de todo lo que me ha pasado. Pero así es la vida. Y, bueno. También quería decirte, que nunca les hablé mal a las niñas de ti cuando vivían conmigo. Siempre tuve buenas palabras hacia ti. Puede que no me creas, pero es la verdad.

ANA

Me lo creo, Gonzalo.

GONZALO asiente, despacio.

GONZALO

¿Cuándo te vas?

ANA

No tardaré. Creo que en esta boda ya no pinto nada.

GONZALO

Habla antes con Amanda. No te vayas sin hablar con ella. La necesitas, y sobretodo, ella necesita a su madre.

GONZALO posa las manos sobre las ruedas, dispuesto a marcharse.

ANA

Espera.

GONZALO suelta las ruedas.

ANA

¿Sabes por qué, de verdad, nunca les he contado nada?

GONZALO

No.

ANA

Porque... A pesar de saber que Amanda no era tu hija biológica, no dudaste ni un segundo en cuidar de ella como si lo fuese. Eso me demostró que lo mejor para ellas era seguir creyendo que su padre era una buena persona.

GONZALO asiente.

GONZALO

Gracias, Ana. Por todo.

GONZALO posa, de nuevo, las manos sobre las ruedas y se marcha, en dirección a la posición donde hablan BERNARDA y MADRE PEDRO.

ANA, por su parte, observa a AMANDA bailar junto a PEDRO, en la lejanía.

90 **EXT. BOSQUE - NOCHE**

Una Liebre y un Lebrato caminan, uno al lado del otro, por el bosque. La luna llena nos permite entrever por donde van. La luz blanca que emite se cuela por entre las ramas de los árboles.

91 **EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE**

La banda de música sigue tocando. Algunos de los que anteriormente bailaban, ahora están sentados en las mesas del convite, charlando, fumando y bebiendo.

AMANDA está sentada en una de las mesas, junto a un par de amigas. Está charlando con ellas de forma distendida.

Observamos como lo hace desde la posición de ANA, la cual mira la hora en un reloj de pulsera. Una vez lo hace, mira a AMANDA. Respira hondo; se levanta, y se dirige hacia AMANDA.

Una vez llega, AMANDA está de espaldas. ANA le toca el hombro. AMANDA se gira.

AMANDA

(sorprendida)

Mamá.

ANA

¿Podemos hablar un momento?

AMANDA mira a sus amigas. Luego, mira a ANA.

AMANDA

Claro. Ahora vuelvo, chicas.

AMANDA se levanta. ANA comienza a andar hacia un rincón del jardín donde hay nadie. AMANDA la sigue. Una vez llegan, se ponen una frente a la otra.

AMANDA

Dime.

ANA

Quería decirte, en primer lugar, que me alegro mucho por ti. Pedro es un hombre maravilloso.

AMANDA

Gracias.

ANA

En segundo lugar, bueno. No voy a tardar en irme, y hablando con tu padre, me ha dicho que sería conveniente que hablase contigo. No sé bien de qué, pero...

AMANDA

(le interrumpe)

Espera. ¿Has hablado con papá?

ANA

Sí. Hace un rato.

AMANDA

¿Por qué? Creía que no os hablabais.

ANA

Y no lo hacíamos, pero... A veces es bueno ir cerrando cicatrices. Para no morir llena de cortes.

AMANDA

Es una buena frase.

ANA

Gracias.

AMANDA

Ojalá tú y papá os pudieseis llevar bien a partir de ahora, mamá. Sería el mejor regalo de bodas que me podríais hacer.

ANA

Lo sé, hija. Y ojalá fuese así. Pero no creo que sea posible. Cordialidad, siempre. Pero ya.

AMANDA

Pero, ¿por qué? No lo entiendo. Nunca me lo habéis dicho. Nunca me habéis dicho qué pasó exactamente para que os separaseis. ¿Fue porque se quedó paralítico?

ANA

¿Qué? ¡No! No pienses eso.

AMANDA

Entonces, ¿por qué?

ANA

Es... Complicado.

AMANDA

¿Complicado? ¡Quiero saber por qué os separasteis! Porque dejamos de ser una familia normal...

ANA

Ha pasado mucho tiempo, Amanda.

AMANDA

Nunca ha pasado el tiempo suficiente, mamá. Nunca ha pasado el tiempo suficiente para... Para... Para saber que nunca tuve una madre cuando más la necesité.

ANA se queda callada.

AMANDA

¿Sabes? Pasé toda mi infancia, toda mi adolescencia, tratando de comprenderte. Tratando de entender por qué no venías casi nunca a vernos, a mí y a Carmen. Aún recuerdo cuando me dijiste que vendrías todos los fines de semana, cuando aún era más que una niña.

ANA

Siempre has tenido buena memoria...

AMANDA

Papá siempre nos decía que estabas muy ocupada. Que nos echabas de menos, pero que no podías venir. Unas veces porque trabajabas, otras porque te había salido un compromiso... Excusas y más excusas que trataban de enmascarar el hecho de que... De que parecía que, simplemente, no venías porque no querías vernos.

ANA

Eso no es verdad, Amanda. Claro que quería veros.

AMANDA

Entonces, ¿por qué no lo hacías? ¿Por qué no venías?

ANA respira hondo.

ANA

Porque... Porque no podía.
 Simplemente no podía.

AMANDA

¿Por qué?

ANA

(abatida)

No... No te lo puedo contar.

AMANDA se enfada.

AMANDA

(indignada)

¿No me lo puedes contar? ¿De verdad? A Carmen quizás la engañes con esas gilipolleces, pero a mí no, mamá. Si no me lo puedes contar es que no hay nada que contar.

ANA mira su reloj de pulsera.

ANA

Creo que será mejor que me marche.

AMANDA

(indignada)

Eso, márchate. Haz como siempre haces. Evita todo aquello te trae problemas. Como has hecho toda la vida con nosotras. ¿Sabes? Antes de que te fueses quería decirte una cosa.

ANA

¿El qué?

AMANDA

Estoy embarazada, mamá. De dos meses. ¿Y sabes qué? Cuando me enteré, tuve miedo. Tuve miedo de no estar a la altura. De que, cuando naciese el bebé, no ser una buena madre para él. Pero luego, pienso en ti. Y en mí, en cómo me ha ido la vida. Y sé que a mi hijo le irá bien. Porque por muy mala madre que yo sea, es imposible ser peor madre que tú.

ANA asiente, asimilando las palabras. Aquello parece haberle sentado como una patada en el estómago.

ANA

Adiós, hija. Y enhorabuena por lo del bebé.

ANA se da media vuelta y se marcha en dirección al jardín lateral Oeste. AMANDA observa como se marcha. Su rostro, que en un principio denotaba ira, ahora parece denotar arrepentimiento.

92 **EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE**

ANA sale del jardín lateral Oeste para adentrarse en el jardín delantero. Allí, rompe a llorar, completamente desolada. A lo lejos, vemos un Renault 6 de color rojo con las luces encendidas.

93 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

ANA (75), ataviada con un vestido blanco y un bolso bajo el brazo, camina por el jardín delantero. Éste está completamente vacío. De fondo, escuchamos como un coche se aleja por la carretera, sin llegar a verlo, hasta que, finalmente, el sonido desaparece.

ANA se acerca a la entrada del caserón. Coge el pomo. Éste cede. La puerta se abre. Sorprendida, entra en el caserón.

94 **EXT. JARDÍN TRASERO - NOCHE**

AMANDA, situada en el mismo rincón donde antes había hablado con ANA, parece contrariada. Su rostro denota preocupación y arrepentimiento. Finalmente, se decide: echa a andar en dirección al jardín lateral Oeste.

95 **INT. ALA CENTRAL, SEGUNDO PISO - DÍA**

ANA (75), ataviada con un vestido blanco y un bolso bajo el brazo, sube las escaleras. Luego, se dirige hacia el pasillo Este.

96 **EXT. JARDÍN DELANTERO - NOCHE**

AMANDA sale del jardín lateral Oeste para adentrarse en el jardín central. Desde su posición, ve como ANA está aproximándose a un Renault 6 de color rojo en marcha. AMANDA se dirige hacia allí.

97 **INT. PASILLO ESTE, SEGUNDO PISO - DÍA**

ANA (75), ataviada con un vestido blanco y un bolso bajo el brazo, observa, desde una de las ventanas del pasillo, el lugar exacto del jardín delantero donde se encuentra el Renault 6 rojo en la escena anterior.

98 **INT. COCHE - NOCHE**

ANA se sube al Renault 6 de color rojo, en marcha, por el asiento del copiloto. En el asiento del piloto está RAMÓN (60), ataviado con una camisa marrón y unos pantalones vaqueros. Se dan un beso.

ANA

Vamos.

RAMÓN

¿Estás bien? Tienes los ojos llorosos.

ANA

Sí... Tranquilo.

De pronto, por la ventanilla del copiloto, la cual está bajada, aparece AMANDA. ANA se asusta mucho al verla.

AMANDA

Mamá...

AMANDA se queda paralizada cuando ve a RAMÓN.

AMANDA

(estupefacta)

Qué...

ANA

(asustada)

Amanda...

AMANDA

(estupefacta)

Qué...

ANA

(asustada)

Te lo puedo explicar...

AMANDA comienza a llorar, con una expresión en el rostro que denota una furia incontrolable.

AMANDA

(furiosa, chillando)
¿Qué hace él aquí? ¿Qué hace él
aquí!

ANA

Amanda, déjame explicártelo...

AMANDA

(furiosa, chillando)
¿Explicarme? ¿Explicarme qué! ¿Qué
coño hace aquí él? ¡Él! ¡Después de
lo que le hizo a papá!

ANA

Amanda...

AMANDA

(furiosa, chillando)
¿Es por eso por lo que no venías a
vernós? ¿Por qué te estabas
follando al hijo de puta que dejó
paralítico a mi padre?

ANA

Cariño...

AMANDA

(furiosa, chillando)
¡No me digas cariño! ¡Contéstame!
¿Qué coño hace él aquí?

ANA

Estoy... Casada con él, Amanda.

AMANDA abre fuertemente los ojos. No puede creer lo que le
está pasando.

AMANDA

Eres una puta, mamá. Eres la peor
persona que he conocido nunca.

ANA comienza a llorar de forma leve.

ANA

(llorando)
Hija mía...

AMANDA

No. No me llames así. No soy tu
hija. No, a partir de ahora.

ANA mira a AMANDA con los ojos llenos de lágrimas.

AMANDA

Adiós. No vuelvas a ponerte en
contacto conmigo. Nunca.

AMANDA se marcha del coche. ANA mira hacia el frente, con el
rostro bañado en lágrimas.

ANA

(llorando)

Vámonos.

RAMÓN

¿Estás segura?

ANA

(llorando)

Sí.

RAMÓN asiente, despacio. Aprieta el embrague, pone la primera
y acelera, saliendo del jardín delantero para adentrarse en
el bosque.

99

EXT. BOSQUE - NOCHE

La Liebre y el Lebrato andan juntos, cerca de la carretera. A
los lejos, vemos como dos luces iluminan el bosque: se
aproxima un coche. Escuchamos su motor. La Liebre, alumbrada
por las luces, se desorienta, saltando a la carretera. El
coche está próximo. Justo en el instante en el que parece que
va a impactar con ella, la Liebre logra pasar al otro lado de
la carretera. El coche, un Renault 6 de color rojo, se pierde
en la lejanía. Todo vuelve a quedar a oscuras, tan solo
iluminado por la luz de la luna llena.

La Liebre, asustada, comienza a buscar al Lebrato con
desesperación, sin éxito.

FUNDIDO A NEGRO.

9

EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA

ANA mira a AMANDA.

ANA

Que tonta soy... Claro que le
querías.

AMANDA

Mucho, mamá. Mucho. Mucho más de lo
que te he querido nunca, y de lo
que nunca te querré.

ANA asiente, visiblemente dolida por el comentario.

AMANDA

¿Sabes? No sé qué haces aquí, pero tampoco quiero saberlo. Ni siquiera viniste al entierro de tu propia hija. ¿Y ahora vienes al de papá? ¿Después de lo que le hiciste? No sé ni por qué me he molestado en seguirte. Hacía veinte años que no te veía, y ojalá te muras antes de que te vuelva a ver otra vez.

AMANDA se marcha en dirección al jardín lateral Este. ANA se queda completamente sola, mientras la noche cae poco a poco sobre el jardín trasero.

ANA (V.O.)

Quiero que sepas que te cuento esto con la única intención de que entiendas el por qué. El por qué de cómo fui con vosotras. El por qué me distancié. Por eso, y porque creo que mereces saber la verdad. Tu hermana nunca la supo. Murió antes de que se la pudiese contar. Y no hay día que no me arrepienta de ello.

100

EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA

AMANDA entra el jardín delantero desde el jardín lateral Este. Se dirige hacia un Volkswagen Touran azul situado a la entrada que conecta el jardín delantero con la carretera.

ANA (V.O.)

Ojalá las cosas entre tú y yo hubiesen sido diferentes. Ojalá hubiese sido una buena madre para ti y para tu hermana. Ojalá hubieses podido disfrutar de tu verdadero padre tanto como yo lo he hecho. Porque, por mucho que lo odies, espero que ahora podáis arreglar las cosas. Quizás sea una ilusa, pero... Ojalá podamos... No sé. Ser una familia.

AMANDA entra en el coche. Dentro, la esperan PEDRO, ALEJANDRO y MARÍA, con cara de preocupación.

MARÍA

Mamá. ¿Quién era esa señora?

AMANDA

Nadie, cariño. No era nadie.
Vámonos.

PEDRO arranca el coche. Se va del caserón por la carretera, adentrándose en el bosque.

101 **INT. COCHE - DÍA**

Dentro del Volkswagen Touran, tanto PEDRO, como AMANDA, como ALEJANDRO y MARÍA permanecen en silencio mientras circulan por la sinuosa carretera.

ANA (V.O.)

Toda mi vida he sido una esclava.
Una esclava de las decisiones de los demás. Menos con Ramón. Cuando estaba con él me sentía... Libre. Pero esa libertad tuvo un precio: vosotras. Ahora solo quiero enmendar eso. Y la única forma de hacerlo es contándote todo. Sé que es egoísta... Pero... No veo otro modo. Nunca te lo conté cuando Gonzalo vivía. Ahora que ha muerto, creo que ha llegado el momento.

A medida que avanzan, se cruzan con un Mercedes Clase A de color negro que va en dirección al caserón.

102 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

ANA espera en el jardín delantero, cuando el Mercedes Clase A de color negro entra en él. Ella se dirige hacia el asiento del copiloto.

ANA (V.O.)

Siempre te he querido. Siempre te he querido más que nada en este mundo. ¿Sabes por qué te pusimos Amanda? Porque significa la que es amada. Naciste del amor más puro que he conocido nunca. Del amor de un hombre que nunca dejó de amarme a pesar de todo.

ANA se sube al coche. Dentro, está RAMÓN (80), ataviado con una camisa negra y unos pantalones vaqueros.

103 **INT. COCHE - DÍA**

RAMÓN mira a ANA.

RAMÓN

¿Se la has dado?

ANA niega con la cabeza. RAMÓN asiente. Aprieta el embrague y mete primera.

104 **EXT. JARDÍN DELANTERO - DÍA**

El Mercedes Clase A de color negro se pone en marcha, adentrándose en el bosque y desapareciendo. El jardín delantero, bañado con los últimos rayos de sol, se queda completamente vacío. No se escucha absolutamente nada.

105 **EXT. JARDÍN TRASERO - DÍA**

El jardín trasero está completamente en calma. Las aguas han vuelto a circular con tranquilidad. Al borde de la orilla del río, vemos un SOBRE, plegado.

ANA (V.O.)

Hija mía. No sé si tendré el valor para darte esta carta. Pero si lo hago. Si la estás leyendo ahora mismo, solo te pediré una cosa: trata de entenderme. Trata de entender por qué hice lo que hice. Porque no, Amanda. La vida no es como un cuento de hadas. La vida no es siempre como queremos que sea. Pero a veces depende de nosotros mismos que vaya a mejor.

El sobre comienza a moverse a causa de una suave brisa de viento. Se cae al río, donde comienza a hundirse lentamente.

ANA (V.O.)

Otras veces, sin embargo, no podemos hacer nada por evitar lo inevitable. Ojalá lo entiendas. Ojalá entiendas por qué... Por qué fui una mala madre. Y ojalá puedas perdonarme por ello. Pero me temo... Me temo que nunca lo entenderás. Porque nunca lo sabrás. Ojalá me equivoque. Te quiere, con cariño... Tu madre.

La carta termina por hundirse en el río. La noche cae en el jardín trasero. No se escucha absolutamente nada.

FIN

8. PLAN DE EXPLOTACIÓN DEL PRODUCTO

8.1. PRODUCCIÓN

En primer lugar hablemos de la producción en sí. ¿Cuánto dinero supondría llevar este guion al cine? Bien. Tengamos en cuenta, en primer lugar, que la mayoría de la historia transcurre en un mismo lugar: el caserón familiar de los Del Valle. Esto supondría, a nivel de logística, un enorme ahorro para la productora. Se podría rodar en mucho menos tiempo si éste es economizado a través de un plan de rodaje adecuado.

Vamos a basarnos en el siguiente baremo: el coste de las películas nominadas a los Goya en 2016³⁶, oscila entre el millón y los cinco millones de euros. En mi opinión, esta película podría costar entre uno y dos millones, siendo una película de coste medio-bajo.

De hecho, la única escena que veo “problemática” en cuanto a presupuesto sería la escena de Belchite, y podría llegar a suprimirse, ya que no tiene una importancia capital en la trama el hecho de mostrarla, en el caso de que fuese estrictamente necesario eliminarla.

Por otro lado, el coste de la producción podría subir si tenemos en cuenta varias cosas: en primer lugar, los cambios de estaciones. Bien habría que rodar cada parte en una estación, lo que alargaría mucho la producción, bien habría que falsear las estaciones, lo que supondría un coste mayor. En segundo lugar, el número de actores. Es una película que cuenta con bastantes personajes. Muchas veces serán necesarios varios actores para un mismo personaje, debido a los cambios de edad. En tercer lugar, por el gran número de eventos que suceden, como varios entierros, una boda, etc. En cuarto y último lugar, porque una película ambientada en el pasado siempre es más cara, en cuanto a que se necesita de una mayor caracterización: maquillaje, vestuario, coches, calles, arte, etc.

³⁶ Elies, M. (2016) ¿Cuánto han costado las películas nominadas a los Goya 2016? La Vanguardia. Online.

En segundo lugar hablemos de quién podría llegar a producir esta película.

Hay varias opciones a tener en cuenta:

En primer lugar, las plataformas VOD, tales como Netflix o HBO. Estas plataformas han sacado, desde su llegada a España, numerosas películas y series mediante la coproducción con productores españoles de renombre. Así, encontramos los ejemplos de *Fe De Etrarras*³⁷, coproducida por Mediaset y Netflix, o *7 Años*³⁸, coproducida por Cactus Flower Producciones y Netflix. Ambas películas se lanzaron directamente a Netflix sin pasar por salas.

En segundo lugar, las dos grandes productoras de cine de nuestro país: Mediaset y Atresmedia, las cuales producen al año numerosas películas, la mayoría de ellas comedias como la recientemente estrenada *Los Japón*³⁹, todo a colación del éxito que tuvo, en su día, *8 Apellidos Vascos*⁴⁰.

En tercer lugar, a través de pequeñas productoras capaces de asumir la logística que supone rodar un largometraje, financiándose éste a través de créditos públicos provenientes de instituciones como el IVAC o el ICAA.

En cuarto lugar, productoras de renombre, tales como Warner (productora de la película *La Voz Dormida*⁴¹) o Movistar (productora de *Campeones*⁴²).

En mi opinión, creo que esta sería una película que podría llegar a ser producida bien por las plataformas VOD, bien por productoras pequeñas. ¿Por qué? Porque creo que no sería una película con una gran recaudación, debido a su temática. De hecho, si nos fijamos en las diez películas españolas más taquilleras de todos los tiempos, nos damos cuenta de los siguiente⁴³:

- Cinco son comedias (*8 Apellidos Vascos*, *8 Apellidos Catalanes*, *Las Aventuras de Mortadelo y Filemón*, *Torrente 2*, *Perfectos Desconocidos*).

³⁷ *Fe De Etrarras* (Borja Cobeaga, 2017)

³⁸ *7 Años* (Roger Gual, 2016)

³⁹ *Los Japón* (Álvaro Díaz Loreno, 2019)

⁴⁰ *8 Apellidos Vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014)

⁴¹ *La Voz Dormida* (Benito Zambrano, 2011)

⁴² *Campeones* (Javier Fesser, 2018)

⁴³ González, Y. (2019) Las películas españolas más taquilleras de todos los tiempos. Invertia. Online.

- Cuatro son superproducciones con estrellas internacionales (*Ágora, Un Monstruo Viene a Verme, Los Otros, Lo Imposible*).
- Una es una película de terror (*El Orfanato*).

Ninguna de los géneros encaja con la temática de *Sacrificio*.

Por ello, creo que la opción más plausible sería que, o bien que las plataformas VOD estuvieran dispuestas a invertir en un cine diferente, ya que la taquilla a ellas no les influye, o bien productoras pequeñas que recuperarían la inversión a través de subvenciones, aunque en este caso, el guion debería ser modificado para abaratar su coste.

8.2. PÚBLICO OBJETIVO

En primer lugar habría que tener en cuenta que este guion incluye una escena de una violación, lo que incurriría en que la película pudiese ser clasificada como +13 o +18, en función de lo gráfica que sea la escena.

Esta clasificación, a tenor de la edad, me cuadra con el público objetivo que yo considero que tendría esta película. Así, considero que sería un filme dirigido al público adulto. De hecho, veo más plausible un público adulto comprendido a partir de la treintena que un público adolescente o entre veinte y treinta años. La razón es que es un guion que no cuenta con grandes dosis de acción. De hecho, es un guion que se basa en los personajes y en los diálogos, y esto puede llegar a aburrir a un público joven que muchas veces ve el cine como mero entretenimiento palomitero. Obviamente, esto no es absoluto, y estoy seguro de que muchos jóvenes podrán disfrutar de esta película. Pero en general, no creo que sea así.

Respecto al sexo, no creo que sea una película claramente dirigida a uno de los dos sexos. Es una película cuya historia es universal y puede ser disfrutada tanto por hombres como por mujeres.

9. RESULTADOS

Respecto a los resultados obtenidos tras mi investigación, en la cual he profundizado en los conocimientos teóricos básicos relacionados con la teoría narrativa del guion cinematográfico, paso a destacar los siguientes:

1. La estructura base propuesta por Field es sólida. A pesar de querer innovar en la estructura de mi guion, mediante una división en cuatro actos bien diferenciados, encuentro paralelismos entre las dos. Mi historia se desarrolla a través de un planteamiento, un desarrollo y una conclusión. Es posible no seguir esa estructura, pero es complejo armar una buena historia sin hacerlo.
2. La diferenciación de personajes propuesta por Backler me parece incompleta. Por ejemplo, Ramón Expósito no me parece un protagonista, pues no es quien desarrolla el conflicto ligado a la idea narrativa, pero tampoco me parece un personaje secundario, ni un antagonista. Queda en un limbo que Backler no contempla, en mi opinión.
3. La secuencia lógica de idea, conflicto y trama es completamente necesaria. Todos los guiones, y prácticamente cualquier historia, independientemente de que sea dramática o literaria, la siguen. Así lo hice yo, con la intención de crear una trama fuerte en su conjunto.
4. La escritura de un guion obedece una serie de reglas inamovibles que, sin embargo, dejan resquicios de libertad. Así, como guionista me he enfrentado a la tesitura de hacer más o menos literario el guion, asemejando su escritura a la narrativa convencional —descripciones de lugares, descripciones de sentimientos—. Al final, muchas veces he escrito en la cuerda floja, introduciendo elementos, como al descripción de sentimientos, que quizás no deberían estar en un guion. No obstante, yo los considero importantes, porque así se está dando confianza al trabajo actoral. Si yo pongo que X denota tristeza en su mirada, es porque considero que el actor/actriz adecuado/a será capaz de interpretar dicha mirada.

5. El tratamiento de guion es completamente necesario para la escritura de cualquier guion, ya que te da una perspectiva que posibilita que toda la trama vaya en una misma dirección.
6. No creo que haya logrado innovar narrativamente hablando. No obstante, considero que he utilizado una estructura narrativa poco convencional, con numerosos saltos en el tiempo con un sentido dramático.
7. Respecto a la temática, es decir, a las obras audiovisuales o narrativas similares que he destacado en el marco teórico, creo que no innovo respecto a ninguna. Así, por ejemplo, *Steve Jobs* utiliza una estructura similar a la mía. Tampoco es pionera; se me ocurre, por ejemplo, *Andrei Rublev*⁴⁴, que divide la biografía del poeta ruso en cuatro actos bien diferenciados.

Estas son los principales resultados que saco de mi trabajo de investigación, el cual me ha servido para experimentar de primera mano lo que supone el proceso de creación de una guion literario.

⁴⁴ *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1968)

10. CONCLUSIONES

Una vez finalizado el Trabajo Final De Grado, he llegado a una serie de conclusiones que pasaré a diseccionar a continuación.

En primer lugar, me he dado cuenta de lo complejo que es el proceso creativo que atañe a un guion. Personalmente tengo experiencia en la creación de historias: recientemente he publicado un libro de ficción titulado *El Sueño De Lenin*. No obstante, la escritura de uno y de otro ha sido completamente diferente. Mientras que en la literatura, como narrador omnisciente, eres capaz de explicarle al lector todo aquello que te venga en gana respecto a los personajes, en un guion estás supeditado al hecho de que éste no es más que un paso intermedio; un paso intermedio a una película, medio artístico con sus propias reglas.

Así, como guionista debes hacer frente a numerosos problemas que como escritor no tienes: debes reflejar todo aquello que quieres contar a través de situaciones visuales, es decir, que puedan entenderse a través de imágenes; debes condensar la información; debes preocuparte por el ritmo y el sentido narrativo, dotando de lógica a la sucesión de escenas, secuencias y actos; debes contar la historia a través de una estructura lógica; debes pulir los diálogos para que éstos sean capaces, no solo de sonar realistas, sino de transmitir aquello que quieres contar a través de ellos, etc.

Por otro lado, también tiene sus ventajas respecto a la literatura: no es necesario que te preocupes tanto por cómo escribir, sino qué escribir. En la literatura, bajo mi punto de vista, debes preocuparte por ambos.

En segundo lugar, me he dado cuenta de lo importante que es creer en lo que estás escribiendo. Cuando empecé el guion de *Las Increíbles Aventuras De Buster Smith*, después de hacer el tratamiento, me di cuenta de que aquello no funcionaba. De que no creía en la historia. Lo fácil, sin duda, habría sido seguir con ella. Pero decidí cambiarla porque considero que es de suma importancia, como guionista, que creas en aquello que estás creando.

En tercer lugar, he aprendido algo que nunca jamás pensé que fuese así: un guionista debe ser un buen actor. ¿Por qué? Porque debe ser capaz de sentir

aquello que sienten los personajes, para dotar de realismo a los diálogos. Si un personaje está furioso, el guionista deberá ponerse furioso; si un personaje está triste, el guionista deberá ponerse triste. Así ha sido como yo lo he sentido a lo largo del proceso de escritura.

En cuarto lugar, me he dado cuenta de lo difícil que es escribir un guion. Es una tarea complicadísima, que no hace sino aumentar mi admiración por aquellos guionistas capaces de tomar una idea, una simple semilla, y confeccionar una historia sólida, escribir unos personajes carismáticos, con una estructura clara y unos arcos definidos, entre otras muchas cosas.

No voy a negar que estoy orgulloso de lo que he escrito. Al fin y al cabo me ha costado sudor y sangre terminar el guion. Y sé que me he centrado demasiado en él, dejando de lado otros aspectos igual de importantes del TFG. Pero tampoco negaré que soy consciente de que podría haberlo hecho mucho mejor. Podría haber armado una historia mucho más sólida.

Pero este es un primer paso. Ha sido la primera toma de contacto con los guiones de largometrajes, y ha sido una experiencia enriquecedora que me ha servido para interiorizar decenas de conocimientos que, estoy seguro, no será la última vez que ponga en práctica.

CONCLUSIONS

Once the Final Degree Project is finished, I have arrived at a series of conclusions that I will tell now.

First, I have realized how complex the creative process is that concerns a script. Personally I have experience in the creation of stories: recently I have published a fiction book entitled *El Sueño De Lenin*. However, the writing of one and the other has been completely different. While in literature, as an omniscient narrator, you are able to explain to the reader everything you want with respect to the characters, in a script you are subordinated to the fact that this is only an intermediate step; an intermediate step to a film.

Thus, as a scriptwriter you must face numerous problems that as a writer you do not have: you must reflect everything you want to tell through visual situations, that is, they can be understood through images; you must condense the information; you must worry about the rhythm and the narrative sense, giving logic to the succession of scenes, sequences and acts; you must tell the story through a logical structure; you must polish the dialogues so that they are capable, not only of sounding realistic, but of transmitting what you want to tell through them, etc.

On the other hand, it also has its advantages with respect to literature: it is not necessary that you worry as much about how to write, but what to write. In literature, from my point of view, you have to worry about both.

Secondly, I have realized how important it is to believe in what you are writing. When I started the script of *Las Increíbles Aventuras De Buster Smith*, after doing the treatment, I realized that it did not work. I don't believe in that history. The easy way, without a doubt, would have been to go with it. But I decided to change it because I think it is extremely important, as a scriptwriter, that you believe in what you are creating.

Third, I learned something that I never thought would be like this: a screenwriter must be a good actor. Why? Because he must be able to feel what the characters feel, to give realism to the dialogues. If a character is angry, the scriptwriter must be furious; If a character is sad, the scriptwriter should be sad. This is how I have felt throughout the writing process.

Fourth, I've realized how difficult it is to write a script. It is a very complicated task, which only increases my admiration for those writers who can take an idea, a simple seed, and write a solid story, write charismatic characters, with a clear structure and defined arcs, between many other things

I will not deny that I am proud of what I have written. After all it took me sweat and blood to finish the script. And I know that I have focused too much on him, leaving aside other equally important aspects of the TFG. But I will also deny that I am aware that I could have done much better. I could have put together a much stronger story.

But this is a first step. It was the first contact with the feature films, and it has been an enriching experience that has allowed me to internalize dozens of knowledge that, I am sure, will not be the last time I put it into practice.

11. ANEXOS

A continuación adjunto los siguientes documentos:

- Registro de la Propiedad Intelectual.
- Curriculum Vitae.
- Autorización difusión TFG.



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

REGISTRO CENTRAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL
OFICINA PROVINCIAL DE VALENCIA

GENERALITAT
VALENCIANA

PROP

C/ De la Democràcia, 77 - 46018 VALENCIA

Data 27 JUN. 2019
Hora

ENTRADA num
Registre

**SOLICITUD DE PRIMERA INSCRIPCIÓN
AUTOR/ES TITULAR/ES DE LOS DERECHOS.
IMPRESO 1 A-T**

SOLICITUD nº:

Fecha y hora de presentación:

/ /hmin.

(A cumplimentar por la Administración)

1. SOLICITANTE (1)

APELLIDO 1º BELLO APELLIDO 2º SANCHO
NOMBRE/RAZÓN SOCIAL DANIEL NIF/NIE 29218318S NACIONALIDAD ESPAÑOLA
DIRECCIÓN: CALLE GUARDIA CIVIL Nº 22 BLQ ESC 2 PISO 10 PUERTA 40
LOCALIDAD VALENCIA PROVINCIA VALENCIA PAÍS ESPAÑA
C.P. 46020 TFNO 963930982 MÓVIL 659798540 E-MAIL danielbellosancho@gmail.com
ACTÚA (marcar la casilla correspondiente):
☒ EN SU PROPIO NOMBRE Y COMO TITULAR DE LOS DERECHOS
☐ EN REPRESENTACIÓN DEL TITULAR/ES DE LOS DERECHOS (Se aportará poder de representación)

2. TÍTULO DE LA OBRA (2). (Deberá ser idéntico al que figura en el ejemplar aportado)

SACRIFICIO

SUBTÍTULO (en su caso):

3. AUTOR/ES (3). (Marcar la casilla que corresponda)

☒ ÚNICO AUTOR (Este apartado no se cumplimentará si la obra tiene varios autores)
APELLIDO 1º BELLO APELLIDO 2º SANCHO
NOMBRE/RAZÓN SOCIAL DANIEL NIF/NIE 29218318S NACIONALIDAD ESPAÑOLA
DIRECCIÓN: CALLE GUARDIA CIVIL Nº 22 BLQ ESC 2 PISO 10 PUERTA 40
LOCALIDAD VALENCIA PROVINCIA VALENCIA PAÍS ESPAÑA
C.P. 46020 TFNO 963930982 MÓVIL 659798540 E-MAIL danielbellosancho@gmail.com
☐ VARIOS AUTORES (Se deberá cumplimentar el Anexo al impreso Autores 1, sin marcar ni cumplimentar los datos de ÚNICO AUTOR)

DATOS PERSONALES. En cumplimiento del Reglamento General de Protección de Datos, le informamos que sus datos serán incorporados al tratamiento denominado Inscripción de derechos de propiedad intelectual, titularidad del Ministerio de Cultura y Deporte, cuya información básica es la siguiente:

1. Responsable: Dirección General de Industrias Culturales y Cooperación.
 2. Fines del Tratamiento: La inscripción de la autoría y titularidad de derechos de las obras y demás producciones protegidas por la Ley de Propiedad Intelectual.
 3. Legitimación: Cumplimiento de las funciones que asigna al Registro la normativa en materia de propiedad intelectual.
 4. Destinatarios: Los datos facilitados se incorporarán al fichero del Registro General de la Propiedad Intelectual.
 5. Derechos: Acceder, rectificar, suprimir datos en los términos que se expresan en la información adicional.
- Puede consultar la información adicional y detallada sobre la protección de sus datos al final de este formulario.

COMO SOLICITANTE, DECLARO QUE EL TITULAR DE LOS DERECHOS ES EL AUTOR O AUTORES QUE SE INDICAN EN LA PRESENTE SOLICITUD.

En VALENCIA, a 27 de JUNIO de 2019.
FIRMA DEL SOLICITANTE(S) / TITULAR(ES)

Plazo de Resolución: El plazo máximo para resolver y efectuar la notificación correspondiente será de seis meses contados desde la fecha de entrada de la presente solicitud, según el art. 24.1 del Reglamento del Registro (R.D. 281/2003, de 7 de marzo. BOE del 28 de marzo). Transcurrido dicho plazo sin que se haya dictado resolución expresa, se entenderá estimada la solicitud de acuerdo con lo dispuesto en el art. 24 de la Ley 39/2015, de 1 de octubre, del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas.

REGISTRO CENTRAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Oficina Provincial de VALENCIA

Registro Territorial de la Propiedad Intelectual Valencia



**SOLICITUD DE PRIMERA INSCRIPCIÓN. IMPRESO AUTORES 2
OBRA LITERARIA, CIENTÍFICA O DRAMÁTICA**

ANTES DE RELLENAR ESTE IMPRESO, LEA LAS OBSERVACIONES Y NOTAS AL PIE

TÍTULO DE LA OBRA¹
SACRIFICIO

CLASE DE OBRA (marcar sólo una casilla): ☐ LITERARIA ☐ CIENTÍFICA ☒ DRAMÁTICA

Nº DE PÁGINAS/HOJAS 115 **Nº DE VOLUMENES** 1 **FORMATO²** DIN A4

EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS, consígnese la duración aproximada: 120'

NÚMERO DEPÓSITO LEGAL (en su caso) _____

OBJETO DE PROPIEDAD INTELECTUAL DE LA QUE ES/SON AUTOR/ES³ (marcar sólo una casilla):

- ☒ SOLO TEXTO (El ejemplar no incluye ilustraciones⁴, o las que incluye no han sido creadas originariamente por el autor/es)
- ☐ TEXTO Y TODAS LAS ILUSTRACIONES (Todas las ilustraciones han sido creadas originariamente por el autor/es)
- ☐ TEXTO Y ALGUNAS ILUSTRACIONES DEL AUTOR/ES (Indíquese cuáles, citando la página en la que se encuentran): _____
- ☐ TEXTO E ILUSTRACIONES DEL AUTOR/ES, EXCEPTO ALGUNAS ILUSTRACIONES: (Indíquese cuáles no han sido creadas por el autor/es, citando la página en la que se encuentran): _____

FECHA DE DIVULGACIÓN DE LA OBRA (en su caso) _____

SEUDÓNIMO⁵: _____

(A rellenar sólo en caso de que el autor deseara registrar los derechos sobre la obra bajo seudónimo.)

Sólo en el supuesto de haberse rellenado el campo seudónimo, marcar una de las dos siguientes casillas:

- ☐ Sin anonimato
- ☐ Con anonimato. En este caso, y si la obra ha sido divulgada, indíquese a continuación el nombre y apellidos o denominación de la persona física o jurídica, con acreditación de su identidad, a la que corresponda el ejercicio de los derechos de propiedad intelectual: _____

SE ACOMPAÑARÁ A LA SOLICITUD: Un ejemplar de la obra en soporte papel, debidamente encuadernado, con las páginas numeradas, sin tachaduras ni correcciones, y haciendo constar título y autor en la portada.

En VALENCIA a 27 de JUNIO de 2019

FIRMA DEL SOLICITANTE(S) / TITULAR(ES)

OBSERVACIONES:

- Este impreso es complementario del impreso Autores 1 y se presentará conjuntamente con él.
- Se presentará un único impreso Autores 2 por cada solicitud: el que corresponda según la clase de obra.
- Deberán cumplimentarse todos los campos, salvo los no obligatorios. En caso contrario, conforme a lo dispuesto en el artículo 68 de la Ley 39/2015, de 1 de octubre, del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas, se requerirá al interesado para que subsane la falta en un plazo de diez días, con indicación de que, si así no lo hiciera, se le tendrá por desistido de su petición, previa resolución dictada al efecto.

¹ Deberá coincidir exactamente con el título del ejemplar y con el indicado en el impreso Autores 1.

² Se indicarán las medidas del ejemplar, expresadas en cm o en el correspondiente formato estandarizado de la serie DIN.

³ Si hay varios autores incluidos en el impreso Autores 1, indicar en este impreso, en el campo "parte de la que es autor", de qué es autor cada uno de ellos: texto y/o ilustraciones.

⁴ Fotografías, dibujos, pinturas, grabados, etc., que hayan sido creadas originariamente por el autor/es.

⁵ En caso de rellenar este campo, el seudónimo indicado deberá figurar igualmente en la portada del ejemplar. Si hay varios autores con seudónimo, deberá indicarse cuál es el seudónimo de cada uno de ellos.



DANIEL BELLO SANCHO

ESTUDIANTE DE COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL

INFORMACIÓN PERSONAL

Teléfono

+34 659798540

Mail

danielbellosancho@gmail.com

Dirección

Calle Guardia Civil 22
Escalera 2, Piso 10, Puerta 40
46020, Valencia, Comunidad
Valenciana

Fecha de nacimiento

24/03/1994

Edad

25 años

RRSS



@daniel24394



@daniel24394



/daniel.bellosancho



/in/danielbellosancho

IDIOMAS

Español

Nativo

Valenciano

Nativo - Certificado Mitjà C1

Inglés

Medio Alto - Certificado Cambridge FCE B2

EDUCACIÓN

Título Secundaria

Colegio San José De Calasanz, Valencia (2006 - 2010)

Título Bachillerato

Colegio San José De Calasanz, Valencia (2010 - 2012)

Doble Grado ADE + Derecho

Universidad De Valencia (2012 - 2015)
108 créditos reconocidos

Grado Comunicación Audiovisual

Universitat Jaume I (2015 -)

CURSOS

Fundamentos de Adobe After Effects

2017 - Jorge Monchón

Técnicas de postproducción en Adobe After Effects

2017 - Jorge Monchón

Edición de vídeo con Premiere

2018 - Alberto Peña

EXPERIENCIA

PRODUCTOR EJECUTIVO

Llacuna Films

Feb 2017 - May 2017

Productor del cortometraje documental SNEAKERFREAKS.

PRODUCTOR EJECUTIVO

Llacuna Films

Feb 2018 - May 2018

Productor del cortometraje de ficción BILIS NEGRA, dirigido por David Gamarra. Ganador del segundo premio del Festival Oculus de Castellón.

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN

Tarannà Films

Abr 2019 -

Actualmente cursando las prácticas formativas en la productora Tarannà Films como ayudante de producción en el cortometraje HEREJES, dirigido por Álvaro Orfila.

GUIONISTA

Escritura del guion literario de un largometraje, titulado **SACRIFICIO**.

Sep 2019 - May 2019

Escritura del guion literario del cortometraje **BILIS NEGRA**.

Oct 2017 - Ene 2018

Escritura del guion literario de un cortometraje, titulado **ROSAS**.

Ene 2017 - Feb 2018

HABILIDADES

HABILIDADES SOCIALES - Empatía, liderazgo, capacidad de comunicación.

HABILIDADES PROFESIONALES - Trabajo en equipo, negociación, control del estrés, argumentación, iniciativa.

ACTITUD PERSONAL - Sinceridad, calma, respeto, ambición.

A. Treball de final de grau o de final de màster / Trabajo de final de grado o de final de máster

Grau/Màster (denominació oficial) / Grado/Máster (denominación oficial)

Grado en Comunicación Audiovisual

Autor o autora / Autor o autora

Daniel Bello Sancho

DNI / DNI

222183185

Títol / Título

Sacrificios

B. Vistiplau del tutor o tutora / Visto bueno del tutor o tutora

Nom i cognoms / Nombre y apellidos


Miquel Vicent Boix Domínguez

☒ Done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI Doy
el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo desde el Repositorio UJI

No done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI

No doy el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo desde el Repositorio UJI

(Firma / Firma)



C. Vistiplau del supervisor o supervisora / Visto bueno del supervisor o supervisora

Nom i cognoms / Nombre y apellidos

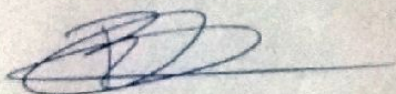
Centre o empresa / Centro o empresa

☒ Done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI Doy
el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo en el Repositorio UJI

No done el vistiplau per a la difusió en accés obert d'aquest treball des del Repositori UJI

No doy el visto bueno para la difusión en acceso abierto de este trabajo en el Repositorio UJI

(Firma / Firma)



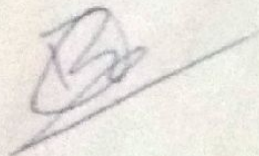
D. Autorització i declaració de l'autor o autora / Autorización y declaración del autor o autora

Com a autor o autora del treball indicat / Como autor o autora del trabajo indicado
Declare / Declaro

1. El document indicat és un treball original elaborat per mi i no infringeix els drets d'autoria d'una altra persona o entitat.
2. El material amb drets de tercers està clarament identificat i reconegut en el contingut del document lliurat.
3. Autoritze la Universitat Jaume I a conservar més d'una còpia d'aquest document i, sense alterar-ne el contingut, a transformar-lo en altres formats, suports o mitjans per a garantir-ne la seguretat, preservació i accés.
4. Aquesta autorització implica que la Universitat Jaume I ha d'identificar clarament el meu nom com a autor o autora o propietari o propietària dels drets d'explotació d'aquest treball i no ha de fer cap alteració del seu contingut diferent de les permeses en aquest document.
5. Autoritze a reproduir, comunicar i distribuir aquest document mundialment en format electrònic amb caràcter no exclusiu en el Repositori UJI sota la llicència Creative Commons:
 - ☐ CC-BY-SA «Reconeixement-Compartir igual». És permesa la reproducció, la distribució, la comunicació pública, la realització d'obres derivades i l'ús comercial sempre que se'n cite l'autoria i amb la mateixa llicència CC o equivalent.
 - ☐ CC-BY-NC-SA «Reconeixement-No comercial-Compartir igual». És permesa la reproducció, la distribució, la comunicació pública i la realització d'obres derivades sempre que se'n cite l'autoria i amb la mateixa llicència CC o equivalent, però no és permès fer-ne un ús comercial.
 - ☐ CC-BY-NC-ND «Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades». És permesa la reproducció, la distribució i la comunicació pública sempre que se'n cite l'autoria, però no és permesa la realització d'obres derivades ni el seu ús comercial.

☐ No autoritze la difusió en accés obert d'aquest treball en el Repositori UJI.

(Firma / Firma)



1. El documento indicado es un trabajo original elaborado por mí y no infringe los derechos de autoría de otra persona o entidad.
2. El material con derechos de terceros está claramente identificado y reconocido en el contenido del documento entregado.
3. Autorizo a la Universitat Jaume I a conservar más de una copia de este documento y, sin alterar su contenido, a transformarlo en otros formatos, soportes o medios para garantizar su seguridad, preservación y acceso.
4. Esta autorización implica que la Universitat Jaume I deberá identificar claramente mi nombre como autor o autora o propietario o propietaria de los derechos de explotación de este trabajo y no deberá realizar ninguna alteración de su contenido diferente de las permitidas en este documento.
5. Autorizo a reproducir, comunicar y distribuir este documento mundialmente en formato electrónico con carácter no exclusivo en el Repositorio UJI bajo la licencia Creative Commons:
 - ☒ CC-BY-SA «Reconocimiento-Compartir igual». Se permite la reproducción, la distribución, la comunicación pública, la realización de obras derivadas y el uso comercial siempre que se cite la autoría y con la misma licencia CC o equivalente.
 - ☐ CC-BY-NC-SA «Reconocimiento-No comercial-Compartir igual». Se permite la reproducción, la distribución, la comunicación pública y la realización de obras derivadas siempre que se cite la autoría y con la misma licencia CC o equivalente, pero no se permite hacer un uso comercial.
 - ☐ CC-BY-NC-ND «Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas». Se permite la reproducción, la distribución y la comunicación pública siempre que se cite la autoría, pero no se permite la realización de obras derivadas ni su uso comercial.

☐ No autorizo la difusión en acceso abierto de este trabajo en el Repositorio UJI.

12. BIBLIOGRAFÍA

ESCRITA

McKee, R. (2013) *El Guion. Story*. Madrid. Alba Editorial.

Gómez Tarín, F. J. (2009) *El guion audiovisual y el trabajo del guionista Teoría, Técnica y Creatividad*, Santander, Shangrila Textos Aparte.

Vanoye, F. (1996) *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona, Paidós.

Field, S. (1995) *El libro guion*. Madrid. Plot.

Gómez Aguilera, M. (2019) *Teoría y técnica de guion*. Castellón De La Plana. UJI.

Sánchez, A. (2001) *Estrategias de guion cinematográfico*. Madrid. Ariel Media.

ONLINE

Carrasco, A. (2016) El guion cinematográfico: revolución y evolución. Online. Documento PDF.

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53956/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Más Que Cine (2017) Dossier 1: Idea inicial, qué es un guión y breve historia del inicio del guión. Online.

<http://masquecine.radionova.cat/dossier-1-idea-inicial-guion-breve-historia-del-inicio-del-guion/>

Elies, M. (2016) ¿Cuánto han costado las películas nominadas a los Goya 2016? La Vanguardia. Online.

<https://www.lavanguardia.com/cine/20160205/301930896265/presupuestos-peliculas-nominadas-goya.html>

González, Y. (2019) Las películas españolas más taquilleras de todos los tiempos. Invertia. Online.

<https://www.invertia.com/es/noticias/economia/20190202/las-peliculas-espanolas-mas-taquilleras-de-todos-los-tiempos-238425>

Writer Duet. Online.

<https://writerduet.com/>

FilmAffinity. Online.

<https://www.filmaffinity.com/es/main.html>

IMDb.

<https://www.imdb.com/>

AUDIOVISUAL

Weir, P. (1998) *The Truman Show*. EE.UU.

McTiernan, J. (1988) *Die Hard*. EE.UU.

Stone, O. (1991) *JFK*. EE.UU.

Griffith, D.W. (1915) *The Birth Of A Nation*. EE.UU.

Welles, O. (1941) *Citizen Kane*. EE.UU.

Mulligan, R. (1962) *To Kill A Mockingbird*. EE.UU

Scorsese, M. (1976) *Taxi Driver*. EE.UU.

Van Sant, G. (1997) *Good Will Hunting*. EE.UU.

Spielberg, S. (1975) *Jaws*. EE.UU.

Van Sant, G. (2002) *Gerry*. EE.UU.

Anderson, P.T. (1999) *Magnolia*. EE.UU.

Rossen, R. (1961) *The Hustler*. EE.UU.

Scott, R. (1991) *Thelma & Louise*. EE.UU.

Wenders, W. (1984) *Paris, Texas*. EE.UU.

Tarkovski, A. (1986) *Sacrifice*. Suecia.

Lynch, D. (1997) *Lost Highway*. EE.UU.

Tarantino, Q. (1994) *Pulp Fiction*. EE.UU.

Demme, J. (1991) *The Silence of the Lambs*. EE.UU.

Haggis, P. (2004) *Crash*. EE.UU.

Lucas, G. (1977) *Star Wars: A New Hope*. EE.UU.

Kreshner, I. (1980) *Star Wars. The Empire Strikes Back*. EE.UU.

Marquand, R. (1983) *Star Wars: The Return Of The Jedi*. EE.UU.

Lucas, G (1999) *Star Wars: The Phantom Menace*. EE.UU.

Lucas, G (2002) *Star Wars: The Attack Of The Clones*. EE.UU.

Lucas, G (2005) *Star Wars: The Revenge Of The Sith*. EE.UU.

Ritchie, G. (2009) *Sherlock Holmes*. EE.UU.

Cuarón, A. (2004) *Harry Potter and the Prisioner Of Azakaban*. Gran Bretaña.

Hill, G. (1973) *The Sting*. EE.UU.

Parker, A. (1978) *Midnight Express*. EE.UU.

Gibson, M. (1995) *Braveheart*. EE.UU.

Spielberg, S. (1981) *Raider of the Lost Ark*. EE.UU.

Boyle, D. (2015) *Steve Jobs*. EE.UU.

- Vinterberg, T. (1998) *Festen*. Dinamarca.
- Erice, V. (1983) *El Sur*. España.
- Lanthimos, Y. (2017) *The Sacrifice of a Sacreed Deer*. Gran Bretaña.
- Del Toro, G. (2006) *El Laberinto del Fauno*. España.
- Howard, R. (2001) *A Beautiful Mind*. EE.UU.
- Cobeaga, B. (2017) *Fe De Etrras*. España.
- Gual, R. (2016) *7 Años*. España.
- Lorenzo, A. (2019) *Los Japón*. España.
- Martínez Lázaro, E. (2014) *8 Apellidos Vascos*. España.
- Zambrano, B. (2011) *La Voz Dormida*. España.
- Fesser, J. (2018) *Campeones*. España.